

BIBLIOTECA EVPHROSYNE - 1
Dionísio de Halicarnasso

TRATADO DA IMITAÇÃO



N.º Class. 000.0-0092.Y.4 1986

Autor: Dionísio, de Halicarnasso.

Título: Tratado da Imitação.



390650910

475928

des

Instituto Nacional de Investigação Científica

DIONÍSIO DE HALICARNASSO

TRATADO DA IMITAÇÃO

BIBLIOTECA EVPHROSYNE - 1

180.9
D592.Y
1986

Dionísio de Halicarnasso

TRATADO DA IMITAÇÃO

Editado por

Raul Miguel Rosado Fernandes

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



390650910

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA



Instituto Nacional de Investigação Científica
Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa

LISBOA
1986

Com a colaboração de:

MARIA FILIPA MENESES CORDEIRO

ARNALDO MONTEIRO DO ESPIRITO SANTO

JOSÉ SILVIO MOREIRA FERNANDES

MANUEL AUGUSTO NAIA DA SILVA

NOTA PRÉVIA

Esta edição é o resultado do trabalho do Seminário de Problemática da Literatura do Mestrado em Literaturas Clássicas (1982-1984) da Universidade de Lisboa.

Os quatro capítulos introdutórios foram redigidos, respectivamente, pelo orientador do Seminário, Professor Doutor Raul Miguel Rosado Fernandes, e pelos alunos Dr. José Sílvio Moreira Fernandes, Dr. Manuel Augusto Naia da Silva e Dr.^a Maria Filipa Meneses Cordeiro. As notas ao texto ficaram a cargo do Dr. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo, também aluno deste Seminário. A tradução — de que foi preparada uma versão provisória por Arnaldo Espírito Santo para ser discutida nas sessões do Seminário — é, na sua forma definitiva, da autoria do Prof. Rosado Fernandes.

*A apresentação final beneficiou das pertinentes observações da Professora Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, a quem deixamos aqui expresso o nosso reconhecimento pelo Parecer dado ao INIC sobre a oportunidade de publicação do *De imitatione* em português.*

INTRODUÇÃO

I

CONCEPÇÕES E FORMAS DE IMITAR: UM ENQUADRAMENTO PARA DIONÍSIO DE HALICARNASSO

1. Imitação em geral

Mimêsis (port. *mimese*), *imitatio*, *imitação*, eis um termo cuja riqueza semântica passa despercebida ao leitor moderno, uma vez que desde há muito tempo o acto de imitar passou a ser conotado com a reprodução ou cópia servil de um modelo. A própria moda intelectual da actualidade repudia qualquer imitação, pois todos pensam atingir certa originalidade e pensam que a originalidade, embora potencialmente ligada a modelos, a arquétipos, aparece como que flutuante e ligada ao artista que a criou. Daí a criatividade ser entendida como original, sem que jamais se macule com qualquer ideia de imitação. Cremos que esta noção romântica e recente, se atendermos à história do mundo, de originalidade, sempre existiu, só que existiu a paredes meias com a imitação, como processo em si, como forma de reproduzir artisticamente o real, ou como forma de aproveitar de modelos, para neles incluir algo de pessoal, inevitavelmente existente, quando provém de um artista criativo. Imitar significa, agora, para qualquer cultor das

artes o mesmo que *plagiar*; significava contudo na antiguidade e até ao século XVIII, algo de diferente, de formalmente diferente, ainda que na essência tudo seja, antes e agora, profundamente o mesmo. Só o accidental mudou, como mudou a moda, como se alteraram os preceitos, que no mundo moderno parecem menos evidentes, como os velhos cânones. Mudou a atitude, o que é significativo, mas não há dúvida de que os autores ou os artistas continuam a pertencer a escolas, continuam a escolher modelos, continuariam a *imitar*, se a palavra e a noção, se o significante e o significado estivessem em uso, se os realistas ou os neo-realistas se reclamassem dos seus modelos, se os cultores do *nouveau-roman* afirmassem a paternidade do seu discurso, se os que seguem cuidadosamente as estruturas narrativas de um James Joyce admitissem que claramente o *imitam*, sem que com isso o reproduzam e dele façam «centões». Tudo isso passou; fala-se de «reescrita», de «inter-textualidade», quando há um modelo evidente, como é o caso de Homero para o *Ulysses* de Joyce, ou de Horácio para o Ricardo Reis de Pessoa¹, mas já não se fala de *imitação*. Na antiguidade

¹ A imitação tem preocupado desde sempre os estudiosos da antiguidade, embora o acervo bibliográfico não seja desmedido, como acontece com alguns temas que entraram na moda, o caso da retórica, por exemplo. Citamos os trabalhos que serviram de fundamento ao nosso estudo e que poderão ser de útil consulta a quem o quiser aprofundar.

E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Darmstadt, 1959 (sobre ed. de 1909 e 1915): é um pioneiro dos estudos da teorização literária na antiguidade, bem como na Idade Média e Humanismo. O problema da imitação é aflorado frequentes vezes e com grande autoridade.

E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig e Berlim, 1912: o A. estuda pormenorizadamente a noção de plágio tal como ela era concebida pelos teorizadores e comentadores gregos, mas não se limita à antiguidade, pois faz frequentes excursões pelos tempos modernos e pelo Humanismo. É uma excelente obra de consulta concebida com grande vivacidade apesar do seu pesado aparato erudito.

H. Peter, *Wahreit und Kunst, Geschichtsschreibung und Plagiat im klassischen Altertum*, Leipzig e Berlim, 1911: trata-se de um estudo sobre o valor e métodos dos historiadores antigos, obra ainda hoje válida pela sua crítica e erudição. Tem um capítulo, o XIII, intitulado *Plagiat*, pp. 416-455.

J. Bompaire, *Lucien Écrivain, Imitation et création*, Paris, 1958: obra de fundo sobre Luciano, original e imitador, com inúmeras referências ao fenómeno da imitação em geral, tanto entre os Gregos como entre os Romanos.

não era assim, nos tempos antigos, se assim podemos dizer, também não. Vamos tentar mostrá-lo e examinar a opinião de alguns teorizadores da literatura através dos séculos.

2. Mimese entre os Gregos

Já na antiguidade havia a noção de que a *mimese* ou *imitação* era expressa com vários matizes semânticos, conforme a posição filosófica do teorizador. Para Platão *mimeisthai* — que no fundo significa em grego «representar por mímica» a realidade, desde

A primeira parte é dedicada inteiramente, pp. 13-153, a *La Doctrine de la Mimésis*. A informação do A. é excelente, bem como é correcta a perspectiva que nos dá.

W. Kroll, *Studien zum Verständnis der Römischen Literatur*, Estugarda, 1924: escrito por este grande mestre da literatura latina, encontramos o essencial sobre a imitação nas letras romanas, no cap. VII, *Originalität und Nachahmung* (*Originalidade e Imitação*). Introduz o leitor moderno neste aspecto da literatura latina, cujos maiores representantes nunca esconderam seguirem os modelos gregos.

Creative Imitation and Latin Literature, edited by David West & Tony Woodman, Cambridge, s.d. (1979): excelente recolha de artigos sobre a imitação na literatura latina, bem como na literatura europeia que foi influenciada pelos modelos romanos (Chaucer, J. Donne e Shakespeare versus Ovídio). É um livro estimulante pela forma despretenciosa, embora altamente crítica e erudita, como apresenta os assuntos. Apontamos como essencial o artigo número I de D. A. Russel, *De imitatione*, pp. 1-16, que com muita brevidade coloca o leitor moderno dentro de um problema que ele, moderno, tem dificuldades em compreender.

Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, 1973: ainda que seja uma obra muito especializada, é extremamente importante para o conhecimento das atitudes e sensibilidades dos teorizadores portugueses quanto a imitação, muito especialmente da oratória religiosa.

Obras genéricas sobre literatura latina e imitação, fundamentais para quem desejar abarcar o problema em todas as suas vertentes, são:

Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968;

Andrée Thill, *Alter ab illo — Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979.

Quanto às influências dos temas clássicos na poesia portuguesa e, por consequência, quanto às tais fontes de imitação de que se fala, é extremamente útil a leitura de M. H. Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1972, bem como da mesma A., «A Apreciação dos Trágicos

o canto do pássaro à fala de alguém — e, portanto, a *mimêsis*, relaciona transcendentalmente a arte humana com o *arquétipo* ou a *Idea*, só que a relação não é perfeita, porque perfeito só o *arquétipo*. Platão exemplifica até o processo, de uma forma comezinha mas extremamente elucidativa, no que diz respeito à imitação da realidade palpável. No livro X da *República*, quando discute os males que podem vir da imitação poética, o que o leva a excluir os poetas da sua cidade ideal, ilustra com o exemplo da cama os três tipos de camas que podem existir: «Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. (...) Outra, a que executou o marceneiro. (...) Outra, feita pelo pintor²». Tudo isto leva o filósofo a deduzir que: «Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade³». A má vontade de Platão é enorme, visto considerar que os poetas, pois é o caso que mais lhe interessa, não puderam ter feito tudo o que descrevem e imitam. Tal é o caso de Homero, que é criticável, porque de tudo fala sem ter realizado tudo (o que naturalmente terá de ser admissível, a menos que queiramos seguir a falácia platônica nitidamente maximalista), e o que para qualquer de nós seria normal, para Platão não o é. Esta simples dissociação entre imitação e realidade leva-o a afirmar sem mais delongas: «o criador de fantasmas, o imitador (...) nada entende da realidade, mas só da aparência⁴». Ora a ilusão é perigosa ... e quem a provoca deve ser proibido de estar na república ideal.

Já Aristóteles considera, como naturalista que é, a imitação nas suas diversas formas, e sem esquecer a relação imitação/realidade, realidade que pode ser a própria natureza das coisas ou

Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Século XVIII», in *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa* (Classe de Letras), tomo XXIV (1985), pp. 21-41.

A respeito de *intertextualidade*, vid. Carlos Reis, *Técnicas de Análise do Texto Literário*, Coimbra, 1976, pp. 281-283; quanto a *reescrita*, vid. entre outros, R. Barthes, *O Grão da Voz*, Lisboa, s.d. (1981), p. 53, *passim*; M. Angenot, *Glossário da Crítica Contemporânea*, Lisboa, s.d. (1982), s.v. *reescrita* (termo de gram. generativa).

² *Rep.*, X, 597 b, p. 455 (tradução de M. H. Rocha Pereira em Platão, *A República*, introd., trad. e notas de ..., Lisboa, Gulbenkian, s.d. (1972)).

³ *Rep.*, X, 598 b, p. 457

⁴ *Rep.*, X, 601 b, p. 464

das acções humanas e outras. Naturalmente que essa imitação é própria de muitas artes, como a música, o canto, a pintura (que servirá como exemplo em Horácio para a própria poesia, *A.P.*, 361, *ut pictura poesis*) e, obviamente, da poesia. Há contudo uma relação directa com a realidade, que chega ao ponto de fazer afirmar a Aristóteles que a arte *imita a natureza*⁵. Naturalmente que o imitar não significa aqui copiar, mas sim *fazer como* ou *fazer como a natureza faz*, na medida em que o verbo *mimeisthai* que inegavelmente significa *imitar*, nem sempre pode ser traduzido como tal, como é o caso da afirmação contida na *Poética* em que o filósofo nos explica qual a diferença entre a tragédia e a comédia: «esta quer representar (*mimeisthai*) os homens piores, ao passo que a outra os quer representar melhores do que na realidade⁶». É evidente que não é possível simplificar demasiadamente o processo imitativo, na medida em que são vários os caminhos seguidos por quem tenta reproduzir a realidade e comunicá-la ao leitor, ao destinatário em geral, e na medida também em que a própria intenção varia, não sem que o poeta o queira fazer sentir a quem o lê. A cópia não é servil e permite variações importantes ditadas pela percepção pessoal do narrador ou poeta: «Porque o poeta é imitador, tal como o pintor ou qualquer outro artista plástico, necessário se torna que adopte sempre uma das três maneiras de imitar: ou representa as coisas tais como foram e são; ou tais como as dizem e parecem ser; ou então tais como deveriam ser⁷».

Ao contrário do que acontecia com Platão, considera Aristóteles que existe uma relação autêntica entre o poeta e a realidade e que o resultado dessa relação manifestado por um processo imitativo reflecte não uma pálida imagem de uma ideia longínqua, mas uma *uoluntas* imediata, que vai ser sentida pelo destinatário. Por outro lado a *mimese* aristotélica dificilmente pode ser entendida como simples cópia, valor semântico que manterá através dos séculos, sobretudo quando passar a ser divulgada pela cultura latina, que a virá a transmitir às literaturas ocidentais europeias.

⁵ *Physica*, 194 a, 22. Vid. o comentário de Liberato Santoro, «Some Remarks on Aristotle's Concept of Mimesis», *REA*, LXXXII (1980), 35 e ss.

⁶ *Poética*, 1448 a, 17-19.

⁷ *Poética*, 1460 b, 8.

Pouco a pouco virá a formar-se a teoria da imitação que compreenderá a imitação «em si própria», isto é, como transposição da realidade envolvente por meio de um catalizador, que é o próprio artista, que transmite o que aprende dos homens, das coisas e dos acontecimentos ao destinatário, para quem escreve, pinta ou dança. Mas não é esta a única forma de imitação, embora em Aristóteles seja a prevalecente. Nas épocas posteriores virá a criar-se a teoria da imitação de modelos, no fundo, dos *clássicos*, dos que se lêem na classe, na escola, por serem universais. Como se deve comportar o artista para com os modelos a imitar, é o que se explicará a seguir.

Continuando ainda na Grécia seria possível observar a permanência da teoria da *mimese* por toda a época alexandrina, e é esta que por certo influenciará Horácio, teoria que a nosso ver se afastará cada vez mais dos moldes platónicos para seguir a humanização que lhe injectou Aristóteles e, mais ainda, para a tornar cada vez mais concebível e perceptível em moldes práticos. Havia a noção de que os teorizadores podiam influenciar os artistas, facto de que muitos duvidamos nos tempos modernos, a menos que, tal como nos tempos idos, artista e teorizador sejam uma e a mesma coisa. Quer influenciem ou não, há que observar no entanto os teorizadores, porque pelo menos são eles que reflectem do ponto de vista histórico as correntes que estavam em uso no seu tempo. Na verdade, uma das obras que posteriormente veio a influenciar muito do pensamento teórico da criação literária foi uma obra tardia, do século I d.C., atribuída a um Longino de difícil identificação por falta de provas concludentes, intitulada *Do Sublime*, e que além de reflectir a predisposição antiga para privilegiar os grandes modelos e o estilo sublime da epopeia, da tragédia ou do discurso político, em oposição, por exemplo, ao estilo *obscænum* (a representar fora da cena) do romance, nos transmite importantes reflexões sobre o que entende o autor ser a *mimese*. Desde os tempos helenísticos e muito especialmente desde o domínio romano se tinha começado a esboçar uma tendência para o retorno aos grandes autores do passado, tendência a que poderíamos chamar arcaizante do ponto de vista linguístico e que se vai acentuar cada vez mais e atingir o seu auge com a segunda Sofística do século II d.C. O pseudo-Longino, embora

não seja um exemplo típico desse arcaísmo, nem por isso deixa de recomendar no seu tratado *Do Sublime* as diversas formas de atingir a sublimidade do pensamento, tendo para isso presente a teoria platónica das três fases da imitação, em que o terceiro imitador bem longe ficava do arquétipo. Assim Longino aconselha «a imitação e a emulação dos grandes prosadores e poetas dos velhos tempos⁸», *mimêsis* e *zêlôsis* dos antigos modelos, portanto. Quanto aos modelos dignos de serem imitados, nada admira: já há muito se instituíra a prática. Mas Longino acrescenta mais um dado, que é a *zêlôsis*, lat. *æmulatio*, o despique imitativo inspirado pelos clássicos. Existe pois um novo conceito que implica quase que inveja e competição, defeitos parece que saudáveis para atingir a sublimidade da composição literária. Mais adiante Longino avança mesmo a descrição dessa luta competitiva entre imitador e modelo, afirmando que Platão não teria atingido tão grandes belezas se não tivesse, tal como um atleta moço, «lutado com toda a alma contra Homero, para ficar depois no primeiro lugar⁹». É pois com esta nota de imitação que nos deixa Longino, que é, ao fim e ao cabo, o tipo de imitação que todos acabarão por defender, com matizes mais ou menos profundos, pelos séculos fora.

Também Dionísio de Halicarnasso falará de *mimêsis* juntamente com *zêlos*, só que este último não será concebido tão sublimemente como o de Longino, será sim «uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo¹⁰». Temos aqui uma emulação ao alcance de muitos, sem a preocupação aristocrática de um Longino, que certamente exagera no platonismo, e como platónico tudo coloca a distâncias só atingíveis quase que pela fé, que não pelo espírito do artista menos religioso.

Embora não encontremos grande novidade nas teorias expendidas por Dionísio de Halicarnasso, nem por isso temos de deixar de reconhecer que o carácter prático dos seus ensinamentos e, diríamos até, das suas parábolas, nos dá uma ideia concreta, muito longe da inspiração platónica e, mantemos, religiosa, de Longino.

⁸ *Do Sublime*, XIII, 2.

⁹ *Do Sublime*, XIII, 4.

¹⁰ *Da Imitação*, I, 3.

A história do camponês que para ter filhos bonitos, que a si próprio não poderiam sair pois era feio, faz ver à mulher quadros de gente bela, para que ao procriar transmitisse essa mesma beleza ¹¹, elucida-nos sobre a necessidade de contemplar e imitar os melhores modelos da arte que cultivamos. Assim também a história de Zêuxis, o célebre pintor grego que em Crotona conseguiu recolher de vários modelos femininos e nus o que em cada um havia de mais belo, mostra-nos, pela imagem, que o imitador tem uma função individual importante, que pressupõe escolha e *uoluntas* e exige, por conseguinte, uma intervenção pessoal que não se coaduna com o servilismo e a ideia de cópia que estão no fundamento das noções de *imitação-plágio*. Poder-se-á inferir, isso sim, que toda a imitação teria de ser *realista* e que o *realismo* seria a constante da literatura antiga, o que não é aceitável, na medida em que a própria ideia de composição tirada de vários modelos poderá ter resultados pessoais que não reflectam necessariamente o real, tanto mais que os cânones estreitos tantas vezes impostos são, a nosso ver, a primeira e mais importante prova de que não se procura essencialmente a realidade, mas às vezes até, como vimos em Aristóteles ¹², melhorá-la ou piorá-la. O facto de se aconselhar a rivalidade e emulação mais nos convence de que o indivíduo tem um papel importante no processo de mimese e como tal deverá sair da cópia realista que, aliás, dificilmente existe devido ao movimento e drama de tudo o que nos rodeia.

Na época de Dionísio de Halicarnasso, séc. I d.C., ainda se fazia sentir o calor da polémica entre o *asianismo* e o *aticismo*, que mais não é do que a discussão entre *neoterismo* e *arcaísmo*, as duas vertentes da sempre nova e da sempre velha questão entre antigos e modernos, com reflexos evidentes no círculo de escritores latinos da época final da república, como veremos, mas que continuará na época imperial, nas diversas fases em que Atenas procura renascer culturalmente por meio do esforço de teorizadores literários e de decadentes renovadores no campo da oratória ¹³. Quando

¹¹ *Da Imitação*, II, 6.

¹² Vid. p. 15, n. 7.

¹³ Vid. E. Norden, *Die antike Kunstprose*, vol. I, p. 258 ss.

chega a Segunda Sofística é esta dominada pelos mestres de Retórica e por especialistas em exercícios literários (*progymnasmata*) que, apesar da repugnância que por tais actividades possamos sentir, não deixaram de ter enorme relevância no seu tempo, representantes que são de um certo culto da forma e do empenho em executar os preceitos teóricos das artes de bem falar. Naturalmente que tinham os seus modelos e, como os tinham, tão-pouco lhes era estranha a imitação, como teoria e prática. Luciano é um contemporâneo condigno dessa época de grande teorização, sobretudo no campo da retórica e, como é de esperar, toma uma posição no respeitante à mimese, tanto mais que se mostra incrédulo quanto à inspiração, tal como demonstra na *Discussão com Hesíodo*¹⁴. Desta sorte é à imitação que deve recorrer quem escreve seguindo os escritores antigos como modelos, se bem que utilizando expressões correntes. Embora aticista, não o é do ponto de vista gramatical, mas tão-só de espírito, no respeito dos grandes nomes e modelos da antiguidade ateniense¹⁵.

Luciano é um, entre outros, dos que se movimentaram intelectualmente durante essa época de decadência, sem dúvida, mas altamente produtiva e que preparou parte importante do que virá a ser o legado bizantino. É um mundo ligado ao paganismo que depois virá a desaparecer quando a religião cristã se implanta no império do Oriente. A sua influência sobre a cultura ocidental exerceu-se fortemente, mas não se pode comparar com a persistência dos ensinamentos colhidos na cultura latina que, sempre influenciada pela grega, conseguiu no entanto perpetuar-se na teorização literária até aos nossos dias.

3. «Imitatio» entre os Romanos

Embora a sociedade culta romana estivesse informada da teorização literária logo a seguir à vitória romana sobre os Cartagineses, a verdade é que não chegaram até nós autores em que

¹⁴ *Hesíodo*, 7-9.

¹⁵ J. Bompaire, *Lucien ...*, pp. 100 ss. em que se ocupa da doutrina da *mimêsis* na época de Luciano e em Luciano.

a teoria da *imitatio* apareça já formulada. Temos de esperar pelo finalizar da república para encontrarmos, tal como na Grécia da mesma época, algum corpo de doutrina em que se diga o que pensavam os Romanos do processo imitativo. Em princípio não vão pensar muito diferentemente dos Gregos, mas também não é possível ignorar que vão seguir caminhos mais pragmáticos e muito mais pedagógicos, não contrastando neste aspecto com o pendor generalizado do Romano em seguir a passo firme pelos caminhos da prática. Há uma noção cada vez mais segura do que se possa chamar boa ou má imitação. É preciso ler muito e ter ouvido muito para ser um bom orador, diz Cícero no *De Oratore*¹⁶, e Horácio aconselha a compulsar dia e noite os *exemplaria Græca*¹⁷, não porque estes sejam gregos, diz D. A. Russel, mas porque eram de qualidade¹⁸. De facto a leitura dos clássicos é o princípio universalmente admitido e agora aconselhado de forma categórica pelos teorizadores e, nos dois casos indicados, artistas igualmente. No entanto há formas menos subtis de imitar, tal como acontece com os oradores mais fracos que só imitam o que é fácil, adverte Cícero: «Conheci frequentemente muitos oradores, que persistiam em imitar ou assuntos fáceis de copiar ou mesmo quase defeitos bem conhecidos. Nada é mais fácil do que imitar a forma de vestir de alguém, ou a sua posição ou o seu andar¹⁹». Esses são imitadores a quem Horácio chama de *gado servil*, *seruum pecus*²⁰, e contra os quais não se esquece de alertar na *Arte Poética* o candidato à boa poesia: «E tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra²¹».

Na verdade imitação não supõe servilismo, pois os bons modelos são, na teoria horaciana, *publica materies priuati iuris*²², isto é,

¹⁶ I, 218; II, 85, 131.

¹⁷ *Arte Poética*, 268-9.

¹⁸ D. A. Russel, *art. cit.*, p. 1.

¹⁹ *De oratore*, II, 90-1.

²⁰ *Epist.*, I, 19, 19.

²¹ *Arte Poética*, 133-135.

²² *Arte Poética*, 131.

matéria a todos pertencente que será legítima pertença do poeta, caso ele não se limite a copiar. Havia na verdade espaço bastante no esforço imitativo para que o autor nele pusesse algo de seu (*priuati iuris*).

Um pouco mais pessimista quanto à possibilidade de preservar o poder criativo é Quintiliano, que aconselha a *imitatio*, porque «é necessário que sejamos iguais ou diferentes dos bons. Raramente a natureza permite que alguém seja igual, frequentemente é a imitação que o permite²³». Poucos podem por conseguinte igualar os modelos e também imitar somente não basta. Se assim fosse, nada teria sido inventado. Há qualidades do orador que a técnica e a imitação por si sós não podem dar. Há que ter inteligência e a capacidade de compreender por que é o modelo escolhido tão bom. O bom orador não segue a pegada de ninguém. Procura sim aproveitar da obra dos que o precederam para tentar ultrapassar as suas deficiências. São pois *imitatio* e *æmulatio*, como já preconizavam os teorizadores gregos, as duas formas, segundo Quintiliano, de granjear capacidade criativa em relação aos modelos e face aos destinatários.

Ao recolhermos a opinião de três dos mais célebres críticos da antiguidade romana, procurámos apresentar as posições básicas sobre o problema da imitação, que não exclui a ideia de imitação servil. A falta de qualidade na imitação, certa consanguinidade que se manifesta nas escolas de retores, a própria situação política de quebra da liberdade em certas fases do império, tudo isso vai contribuir para a decadência da oratória, por um lado, e para a futilização e barroquismo da poesia, por outro. É evidente que por mais que procuremos não é fácil encontrar época em que mais se tenha abertamente imitado e que seja mais original do que o século de Virgílio e de Horácio, o que prova à saciedade que não foi devido à imitação, confessada tão candidamente por Horácio que até dela se gaba, que a poesia, ou qualquer outro género literário romano, se encaminhou para a decadência que caracterizou tantas ocasiões da longa vida cultural do império. O espaço

²³ *De institutione oratoria*, X, 2, 3. O capítulo 2 do livro X trata da imitação e apresenta grandes semelhanças com a teoria defendida por Dionísio de Halicarnasso, julga-se que por existir fonte comum.

privado e criativo podia com efeito preservar-se dentro de uma técnica que permitia a imitação declarada, ao invés do que se passa com os autores dos nossos tempos. Isso não impedia, contudo, que já na própria antiguidade se tivessem levantado problemas de índole ética e artística como os que hoje são conhecidos da nossa sensibilidade²⁴.

4. O «plágio» na antiguidade

A ideia de *klopê* (furto, plágio) ou de *plagium* (roubo de gado, de escravos, plágio) já existia na antiguidade a par da de *mimêsis* e de *imitatio*. Ao fim e ao cabo, quem copiava demais roubava o modelo. Como em todos os roubos havia evidentemente graus de gravidade do crime, tanto mais que os críticos, ao imputarem-no, nem sempre estão livres de certo facciosismo e subjectivismo. Seja como for, interessa saber que a noção de plágio existia, embora de uma forma mais difusa, por vezes mais pessoal e colérica, no respeitante aos acusadores, mas sem que um autor, por exemplo, de história, se sentisse sempre na obrigatoriedade de citar as suas fontes. De resto, em todas as artes se põe o mesmo problema da dependência de artistas literários ou plásticos dos modelos que porventura lhes são atribuídos e nada impediu, como já se disse a princípio, que artistas modernos buscassem modelos antigos e sobre eles fizessem «variações», sem que por isso perdessem a sua originalidade (Pessoa, Joyce, etc.). Lembramos a propósito as peças de J. S. Bach sobre temas de Vivaldi, que nunca foram consideradas por nenhum crítico, ou por qualquer colega, como tendo sido furtadas ao compositor italiano. Julgamos de facto que o termo *variações*, que vem do âmbito musical, pode de certa forma ilustrar o que se pretendia com a imitação, sabendo nós todos de antemão que quanto menos forem as *variações*, mais se aproxima a obra analisada do furto e do plágio.

Para coligir as opiniões antigas que abonavam ou não a originalidade dos artistas, são de excepcional utilidade os comentadores

²⁴ Vid. C. O. Brink, *Horace on Poetry*, vol. I, Cambridge, 1971, comentário ao v. 134 da A. P.

e os escoliastas. Tanto na Grécia como em Roma, esses filólogos, juntamente com os teorizadores, expendem juízos sobre os grandes nomes da literatura, e por vezes fazem-no com algum veneno. Escapavam automaticamente a quaisquer críticas os chamados *inventores* dos géneros literários, como Homero para a épica, modelo de todas as gerações vindouras, não sabemos se por serem os primeiros (do ponto de vista escolar, é óbvio), se por se desconhecerem os seus antecedentes. Entre os inúmeros exemplos coligidos de acusações de plágio a vários autores da antiguidade, lembremos, só para exemplificar e sobretudo para mostrar que nem os grandes nomes estavam ao abrigo de acusações desse género, que Ateneu nos transmite a opinião do historiador Teopompo de Quios, no seu *Ataque à Escola de Platão*, que afirma peremptoriamente: «Poder-se-ia descobrir que, em grande parte, os diálogos são inúteis e falsos; na maior parte são de autoria diversa, sendo alguns tirados dos discursos de Aristipo e muitos também dos de Brison de Heracléia²⁵». Como vemos nem Platão escapou a acusações, o que ilustra o facto de que mesmo os antigos corriam os mesmos perigos que os nossos contemporâneos, ainda que houvesse maior liberdade de imitar e até a ideia clara de que imitar os grandes modelos era positivo. Nem assim contudo se deixavam os intelectuais da antiguidade de se mimosear uns aos outros com requintes idênticos ao usado pelos artistas do nosso tempo ...

Assim não admira que os difamadores de Virgílio, do género de Aulo Gélíio e de Macróbio, se comprazam em lhe apontar passos imitados de Homero e mal imitados, segundo eles, ou mesmo em dar a entender que de *furta* se trata, como Macróbio, que depois de apresentar uma lista de passos imitados por Virgílio, nos diz: «Há outros passos de muitos versos que Marão transferiu dos velhos poetas para a sua obra apenas mudando poucas palavras. E porque leva muito tempo a transcrever inúmeros versos de ambos, assinalarei os livros antigos, para que quem o deseje possa relê-los e admirar-se ao conferir a semelhança entre os dois passos²⁶».

²⁵ *Deipnosophistas*, 508 c.

²⁶ Esta é, entre muitas, uma das alusões malévolas de Macróbio, *Saturnalia*, 6,2,30. Mas todo o livro 5 está recheado de comparações (com Homero) e alusões congêneres. A mesma atitude se encontra em Aulo Gélíio em diversos passos das *Noctes Atticæ*, 9,9,12-16 e *passim*. Vid. René Marache, *La criti-*

Não eram os antigos tão cerimoniosos com as acusações de *plágio*, como podemos sentir no vitupério lançado por Cícero contra o seu *ille noster Ennius*, tão louvado no *Pro Archia*, mas nem mesmo assim poupado no *Brutus*: «Muitas coisas de Névio ou tomaste, se o confessares, ou surripiaste, se o negas²⁷».

Ilustram estes exemplos o que se passava na antiguidade, a fim de que o leitor moderno não se convença de que então se imitava sem limites, embora se aprendesse o processo na escola. A imitação nos tempos actuais é mais complicada, porque, tendo deixado de ser regra, mas defeito e criticável vício, é por vezes menos facilmente detectável.

Seja como for, o sentimento dos antigos era polarizado entre a necessidade de seguir os bons modelos e o critério de que a imitação devia ser feita não só com o conhecimento do espírito e da forma daqueles, mas também com a componente criativa do próprio artista. Não se mudou essencialmente a atitude no decorrer dos séculos, como podemos avaliar por alguns exemplos escolhidos do Humanismo e das épocas posteriores até ao séc. XIX.

5. A «imitação» na literatura cristã

Seria errado pensar que os grandes escritores cristãos tivessem dado menos importância aos modelos que imitavam, bem como à sua nova realidade religiosa. Modelo e realidade espiritual eram dicotomia que os preocupava, na medida em que alguns, educados na admiração dos grandes clássicos pagãos, tinham dificuldade em deles se libertarem. É esse um dos aspectos mais marcantes na posição nova dos autores cristãos face aos velhos e novos modelos, face ao prazer puro literário contraposto à actividade artística ao serviço de uma causa espiritual. Vamos contentar-nos

que littéraire de langue latine et le développement du goût archaïsant au II^e siècle de notre ère, Rennes, 1952, que demonstra ser a atitude de Aulo Gélío especialmente motivada, quanto a Virgílio, pela sua preferência pelos escritores arcaicos.

²⁷ *Brutus*, 76: «A Nævio uel sumpsisti multa, si fateris, uel, si negas, surripuisti».

com os testemunhos de S. Agostinho e de S. Jerónimo, que pensamos exprimem o essencial dessa atitude recente e que tentava, em vão, cortar com o passado, tal como acontece geralmente com as viragens revolucionárias.

S. Agostinho aponta bem a alteração, que se tinha dado no seu espírito quanto a tudo o que tinha aprendido da literatura pagã, e insiste na bondade das letras cristãs em relação às que conhecera nos tempos em que andava no erro e desviado do bom caminho. Por isso, na sua paixão de neófito, não deixa de impressionar o leitor moderno mais atento pela ingratidão que revela para com a cultura que o tinha, por que não dizê-lo, amamentado. Lemos de facto nas *Confissões*: «Na verdade eram de qualquer forma melhores, porque mais próximas da verdade, as primeiras letras que me formaram e permitiram ter capacidade de ler, se algo de escrito encontro, e de eu próprio escrever o que quero. São melhores do que as outras, pelas quais era obrigado a aprender os erros de um tal Eneias, esquecido dos meus próprios erros, e a chorar a morte de Dido, porque se matou por amor, enquanto, pobre de mim, eu próprio permitia nesse tempo que, de olhos enxutos, eu estivesse de ti afastado, ó Deus, minha vida! ²⁸» Eis a mudança radical de modelos a imitar, e, como na antiguidade pagã, não só se pretendia imitar a letra mas o espírito também, só que o espírito não era mais profano, mas sim religioso e regido por um só livro, a *Bíblia*.

Mais conhecida pelas variações que provocou através dos séculos é a atitude de S. Jerónimo, que ele conta nas cartas, descrevendo de forma enternecedora o como tinha começado a custo a abandonar o gosto das letras pagãs, forçado pelo seu amor a Cristo. Na *Carta a Eustóquio* conta-nos S. Jerónimo que, depois de ter abandonado todos os bens do mundo e a própria família, não conseguia deixar de ter ternura pela biblioteca que, com tanto carinho, tinha constituído, nem deixar de sentir prazer na leitura dos autores pagãos, como Plauto, no meio de uma noite de vigília, influenciado por certo pela Serpente do mal. Sente-se doente na Quaresma e tem uma visão, em que o seu ente culpado está presente diante de um tribunal, e aí o Juiz supremo o interroga,

²⁸ *Confissões*, I, 13, 20.

fazendo a pergunta habitual quanto à sua crença (condição). E eis o diálogo: «Acariado quanto à minha condição, respondi que era cristão. Então o que presidia disse-me: 'Estás a mentir. É ciceroniano que tu és, mas não cristão' (...)». E S. Jerónimo é castigado, até que faz a promessa: «Senhor, se alguma vez possuir obras profanas, ou mesmo se as ler, é como se te renegasse²⁹».

Desde esta altura a imitação literária passou a ter a nova componente cristã na escolha de modelos. É evidente que passado o fervor de S. Jerónimo, começou a operar-se nas letras ocidentais uma hábil combinação entre as literaturas sagradas e profanas, como virá a ser o caso do Humanismo, com o retorno aos textos e o abandono dos comentadores.

6. O «Humanismo», os séculos XVII e XVIII e os imitadores

O movimento humanista, que na Europa se começa a esboçar nos fins do século XIV e se acentua na época do Renascimento do século XV e XVI, conhece o seu auge em Portugal entre 1500-1600, data não inamovível mas que facilita a situação deste fenómeno cultural no tempo. Já Lourenço Vala faz, no prefácio ao livro II das *Elegantiae*³⁰, considerações sobre o *plagium* e *plagiarius* (*plagiador* será palavra do século XIX)³¹. No entanto, do ponto de vista da *imitatio* julgamos ser de realçar a querela entre *Ciceronianos*, chefiados pelo Cardeal Bembo, e *Anticiceronianos*, chefiados por Erasmo e Justo Lúpsio³². A frase de acusação a S. Jerónimo foi invertida pelos humanistas que, pela boca de Erasmo, dizem «Christianus sum, non Ciceronianus — é cristão que sou e não ciceroniano». Seja como for a imitação é aconselhada, é seguida, por vezes mesmo é pregada com ardor, como em Jerónimo Vida,

²⁹ *Carta XXII a Eustóquio*, 30; S. Jérôme, *Lettres*, vol. I, Paris, Belles Lettres, pp. 144-145.

³⁰ Lorenzo Valla, *Elegantiae*, Paris, 1532.

³¹ Vid. E. Stemplinger, *Das Plagiat* ... p. 1, n. 1.

³² Vid. E. Norden, *ob. cit.*, vol. II, p. 773 ss. Ecos da querela em A. Resende, *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, Lisboa, 1956 (Pinto de Menezes), p. 42 (editada em 1534), em que Resende, p. 40, recorda os preceitos horacianos da imitação. (Vid. n. 17).

em 1527, que nos diz: «Atentai na maneira de adaptar a nós os despojos e as insígnias dos antigos. Deles tomamos ora a invenção brilhante dos temas, ora o encadeamento e o sentido das palavras e ainda as próprias palavras. E não temos vergonha de falar às vezes pela boca de outrem. Quando praticais os vossos *furtos* em poetas conhecidos, deveis avançar com mais cautela. Não vos esqueçais de ocultar o roubo, voltando noutra direcção o rasto das palavras, e assim enganai os leitores, alterando-lhe a ordem ³³».

As palavras de Vida recordam-nos que nem sempre foi nem é nítida a fronteira equívoca entre imitação e originalidade e que as repugnâncias éticas são menos fortes quando se lança um movimento literário no meio de um entusiasmo que depois começará a esfriar. De facto, em 1561 Escalígero vem a aconselhar a imitação em termos mais brandos: «Primeiramente, para que escolhamos para imitar os passos melhores; em segundo lugar, para que tudo o que for por nós realizado seja por nós minuciosamente pesado e examinado e meditado como se fosse obra alheia ³⁴».

São estas as atitudes que prevalecem e que vão ser respeitadas, naturalmente com variantes que reflectem sensibilidades diversas, no século XVII, em que Vóssio vai publicar em Amesterdão e em 1647 um tratado sobre a imitação, no qual se ocupa em traçar erudita história da teorização sobre este assunto, tanto no que respeita à Poética como à Retórica, fornecendo grandes listas de autores que devem ser lidos, não ao acaso, mas quando têm algum ponto de contacto com a nossa sensibilidade: «Para imitar é necessário que se leia o mais notável, e por vezes só a ele; seguidamente o que for mais parecido; finalmente mesmo os que não forem parecidos, mas que se distingam por um louvor qualquer. Nem sempre por nós deve ser escolhido o melhor como modelo, mas não raro um que não seja tão bom, mas que melhor se adapte à nossa capacidade ³⁵».

³³ Marci Hieronymi Vidæ Cremonensis, *De arte poetica lib. III*, Roma, 1527, III, 213-220 (tradução a publicar por Arnaldo do Espírito Santo).

³⁴ Julii Cæsaris Scaligeri, *Poetices libri septem*, V, cap. I, 561, p. 214.

³⁵ Gerardi Joannis Vossii, *De imitatione cum Oratoria, tum præcipue Poetica deque recitatione ueterum liber*, Amesterdão, 1647, p. 5. Trata-se de uma obra extremamente ordenada, com um excelente índice de matérias e com uma intenção taxinómica e pedagógica evidente.

As indicações de Vóssio exprimem uma posição equilibrada e uma assunção óbvia quanto à necessidade de imitar. O séc. XVIII não será diferente, ainda que a polémica poética e retórica se anime, numa época fértil em palavras, que para o moderno leitor caiu um pouco em desuso, mas que continua a ser um manancial de ensinamentos para todos. A imitação é estudada e aconselhada em diversas medidas e artes pelos teorizadores. Escreve-se cada vez mais em vernáculo, e assim limitamo-nos a exemplos portugueses que nos parecem suficientes, porque muito influenciados pela Itália, pela França e, por meio destas, pela Europa em geral ³⁶, além de apresentarem uma tendência de retorno aos teorizadores clássicos evidente. É assim que Leitão Ferreira afirma sem rodeios: «É a imitação (Senhores) a antiga mestra dos racionais e o seu exercício é a escola onde aprendemos todos. Com nenhum vivente se mostrou a natureza mãe mais avara que com o homem; querendo que com rigoroso trabalho seja um discípulo de outro, naquilo mesmo em que ela é mestra pródiga e próspera dos brutos ³⁷». Com esta introdução liga-se o autor à escola aristotélica e continua a discurrir sobre *imitação livre* e *imitação servil*, reproduzindo, naturalmente com aspectos individuais, as teorias dos antigos. A linguagem barroca, influenciada pelo italiano Tesauro, representa bem o estilo da época, bem como os conceitos, que são o termo que aparece no título: *Nova Arte de Conceitos*, recolhidos das lições proferidas na *Academia dos Anónimos de Lisboa* e publicada em 1718. Leitão Ferreira não só se preocupa com os modelos e formas de imitar como também com os preceitos a seguir para obter a mutação ³⁸, que diferencie a obra imitada do original.

Teremos finalmente de esperar mais alguns anos pela obra de Francisco José Freire, Cândido Lusitano, que na sua *Arte Poética* de 1747, para encontrarmos um texto teórico verdadeiramente representativo do século XVIII português ligado ao pensamento francês

³⁶ Vid. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização ...*, a partir do cap. II, pp. 143 ss.

³⁷ Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Primeira Parte, Lisboa, 1718, p. 150 ss. (e *lição sétima § I, Da Imitação, quinta e última espécie de exercício*). Na p. 177 começa a *lição oitava* em que vai esta dar as regras para que as imitações não pareçam furtos, p. 179.

³⁸ *Ob. cit.*, p. 185 ss.

e italiano, tenta despegar-se dos conceitos do barroco e procura a nível da teoria como que um neo-classicismo. Assim Cândido Lusitano considera a imitação nas suas duas vertentes. A primeira surge quando define a essência da Poesia, ao afirmar: «que a essência desta Arte é a imitação das coisas, com as quais criam eles (poetas) novas imagens e se fazem deste modo criadores (...), o que é certo (...) é que consiste a essência da Poesia na imitação da natureza (...)»³⁹.

Mais adiante dedica Cândido Lusitano dois capítulos à imitação⁴⁰, em que repete a definição já dada e a desenvolve, ainda que as considerações essenciais se refiram à imitação da Natureza.

Os universais da imitação, como podemos ver, têm sido mantidos sem que haja demasiadas fugas ou qualquer recusa a este processo que pelos vistos pode ser criativo. O século XIX deixará pouco a pouco os preceitos da imitação, mas nem mesmo assim deixamos de ver em 1830 a posição de Alfred de Musset, que contrasta com a atitude que cada vez mais se irá impor, quando o poeta francês muito claramente defende a imitação dentro dos parâmetros tradicionais: «Pourquoi désavouer l'imitation, si elle est belle? Bien plus, si elle est originale elle-même? Virgile est d'Homère et le Tasse est fils de Virgile. Il y a une imitation sale, indigne d'un esprit relevé, c'est celle qui se cache et se renie, vrai métier de voleur; mais l'inspiration, quelle que soit la source est sacrée»⁴¹.

Nem mesmo esta declaração lúcida evitará que a imitação como prática aberta caia em desuso, pois já Byron comentava com graça que um Poeta facilmente poderia (com exclusão de dinheiro) tudo pedir emprestado a outro, excepto os seus pensamentos, porque estes virão sempre a ser reclamados⁴².

Com efeito a propriedade artística passou a ser cada vez mais individualizada e aparentemente intocável, o que naturalmente em

³⁹ Francisco José Freire, *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, Lisboa, 1748, p. 16.

⁴⁰ *Ob. cit.*, cap. 5 e 6, pp. 25-32.

⁴¹ *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, 1899, p. 14. Citado por E. Stemplinger, *Das Plagiat*, p. 162.

⁴² E. Stemplinger, *Das Plagiat*, p. 2.

nada altera as disposições antigas, que tão-pouco admitiam o furto ou o plágio. De momento tudo o que é imitado, ou «influenciado por», ou da «escola de», etc., foi classificado como tendo sido, caso haja alguma modelo identificável, um fenómeno da *reescrita*, da *intertextualidade*, admiráveis neologismos, em que se reflecte toda a ambiguidade que pressupõe a relação da criatividade com os Modelos que a tornaram possível. Pelos vistos a imitação continua, nem outra coisa seria de esperar, só que a palavra foi envolvida por um invólucro semântico que nos faz pensar duas vezes antes de a ela recorrermos como processo literário. Preferimos por isso deixá-la de banda, nem pensar nela e, se possível e quando for disso o caso, reescrever. Eis como as palavras se renovam como as folhas durante a mudança de estação, já dizia o velho poema horaciano.

R. M. ROSADO FERNANDES

II

DIONÍSIO DE HALICARNASSO

1. Vida

Dionísio nasceu em Halicarnasso, na Ásia Menor, talvez entre 60 e 55 a.C., e foi viver para Roma durante a realização da 187.^a Olimpíada, na altura em que Augusto tinha acabado de pôr termo à guerra civil (30 a.C.). Segundo nos informa no prefácio das *Antiguidades Romanas*, chegou a Roma com o firme propósito de escrever a história antiga da cidade, desde a fundação até à Primeira Guerra Púnica, precisamente até ao ponto em que Políbio a começara (264 a.C.). Dedicou os vinte e dois anos seguintes à recolha minuciosa e exhaustiva de todas as fontes disponíveis para conseguir realizar com êxito o projecto ambicioso a que se tinha devotado.

Para garantir a sobrevivência, exerceu a actividade de mestre de retórica, o que lhe proporcionou estabelecer estreitos contactos com os círculos culturais mais influentes de Roma, como era o caso do círculo dos Tuberões, família politicamente poderosa e versada no estudo do Direito e da História. Outros interlocutores e amigos solicitavam frequentemente as apreciações de Dionísio sobre assuntos mais ou menos polémicos que resultavam inevitavelmente da crítica literária inserida nos seus *Escritos Retóricos*. E pouco mais se sabe das condições em que viveu em Roma.

2. O Historiador

A faceta do historiador manifesta-se essencialmente na elaboração das *Antiguidades Romanas*, obra em 20 livros de que restam os 10 primeiros. Dionísio, admirador fervoroso da *virtus romana*, compôs uma história que pretendia constituir uma introdução a Políbio. No entanto, tal intento encontrou problemas de realização por abranger um período histórico que ainda hoje se mantém nebuloso. Confiando excessivamente nos analistas romanos acabou por produzir uma obra que peca pela quase total ausência de sentido crítico e pela utilização exagerada de discursos à maneira helenística. É neste aspecto que, apesar de tudo, demonstra as suas qualidades de retor ao realizar um excelente exercício de imitação. A excessiva veneração pela pátria adoptiva reflecte-se nas características moralizantes e politicamente tendenciosas desta obra que pouco interesse suscitou nos seus compatriotas gregos, a quem era destinada, por partilharem convicções totalmente opostas às suas, facto a que não terá sido alheio o tratar-se da história do povo seu ocupante. No entanto, o fundamental em Dionísio é ter sido o primeiro grego a escrever sobre este assunto com a dimensão e amplitude que merecia.

3. O Retor

Foi nos diversos escritos retóricos que Dionísio melhor manifestou as suas qualidades de crítico literário. A actividade de retor levou-o, frequentes vezes, a escrever tratados de retórica, correspondente antigo da moderna crítica literária, que eram elaborados ou por iniciativa própria, ou para satisfazer solicitações de amigos e interlocutores interessados em conhecer os seus pontos de vista sobre questões literárias de mútuo interesse.

Os *Escritos Retóricos* de Dionísio constam de cinco tratados e três cartas: *Sobre os Oradores Antigos*, *Dinarco*, *Tucídides*, *Sobre a Colocação das Palavras*, *Da Imitação*, *Carta a Pompeio* e *Cartas a Emeu*.

O tratado sobre os oradores antigos é formado pela reunião de dois estudos que circulavam separadamente, um sobre Lísias

e outro sobre Isócrates, aos quais se juntou um terceiro sobre Iseu. Segundo o plano de Dionísio, estes três estudos sobre a primeira geração de oradores deveria constituir o primeiro volume de uma obra mais vasta sobre a antiga eloquência ática. O segundo volume abarcaria os estudos sobre Demóstenes, Ésquines e Hipérides oradores da segunda geração. Deste volume possuímos apenas o escrito sobre Demóstenes, considerado por Dionísio como o orador que deveria ser tomado por modelo. O prólogo que precede o primeiro volume é de extrema importância para a história do aticismo por conter aquilo a que se poderia chamar uma verdadeira carta de intenções dos aticistas — a escola antiga — sujeitos, então, a violentos ataques por parte da escola moderna, os asiânicos.

O tratado sobre Dinarco é um estudo crítico sobre o estilo deste orador de segundo plano que imitou Lísias, Hipérides e Demóstenes, e cuja obra colocava problemas de autenticidade.

A um pedido de Élio Tuberão, Dionísio escreveu um tratado de crítica literária sobre Tucídides, considerado por ele o maior historiador grego. De facto, além do seu valor histórico intrínseco, este estudo revela-se de excepcional importância por conter referências a um escrito de Dionísio em defesa da filosofia política. Defendendo-se dos que o atacavam, em especial dos epicuristas, adopta a opinião, herdada de Isócrates e partilhada pelos estóicos, segundo a qual a retórica deveria servir à formação moral do orador e não ser apenas um mero formulário de receitas para fazer vingar as causas injustas.

Sobre a Colocação das Palavras é um tratado de retórica propriamente dito que corresponde a um estudo minucioso e pormenorizado sobre o sentido da linguagem entre os antigos, valorizando, em particular, a íntima associação da musicalidade da palavra com o seu significado. Considerado um dos melhores trabalhos de Dionísio, este tratado contém ainda fragmentos dos líricos que de outro modo nunca teriam chegado até nós.

Do importante tratado sobre a imitação conservou-se apenas uma pequena parte. Na carta a Pompeio (cap. 3), Dionísio afirma que este tratado deveria ser constituído por três livros: o primeiro abordaria o problema da imitação em geral; o segundo indicaria os principais autores a serem tomados como modelos; o terceiro estabeleceria os preceitos sobre a arte de imitar. Entretanto, trans-

creve uma parte significativa do livro II sobre os historiadores. O texto do *Da Imitação* chegado até nós consta do Codex Parisiensis 1741 do séc. X. Pensa-se que se trata de um fragmento acrescentado e copiado no séc. V. O Codex Venetus Marcianus 508 (séc. XV), o Codex Monacensis n.º 170 e a Editio Princeps de H. Stephanus de 1544 são de extrema importância para a fixação do texto do *Tratado da Imitação*.

Os outros estudos perderam-se completamente. Apenas temos notícia de três obras críticas individualizadamente consagradas a Lísias, Isócrates e Demóstenes, de um escrito em defesa da filosofia política e de um tratado sobre as figuras de estilo.

No que diz respeito à correspondência de Dionísio, a primeira carta a Emeu refuta os argumentos dos peripatéticos que pretendiam encontrar em Demóstenes influências directas da Retórica de Aristóteles. A segunda, escrita depois da publicação do *Tucídides*, tenta completar a análise do estilo do historiador grego contida no tratado a ele consagrado. A *Carta a Pompeio*, admirador fervoroso de Platão, pretende responder aos esclarecimentos solicitados pelo destinatário sobre críticas severas que Dionísio havia feito à linguagem do filósofo grego. Além de amenizar o sentido da sua crítica ao estilo de Platão, aproveita a oportunidade para apresentar o plano do *Da Imitação*.

Não é possível descobrir nos *Escritos Retóricos* uma doutrina literária coerente e sistematizada. Menosprezar este aspecto da produção de Dionísio é cometer a imprudência de não reconhecer nele a evolução que vai apresentando de escrito para escrito. Esta evolução é o resultado de um trabalho sério e aturado que se prolonga por mais de 22 anos, durante os quais houve constantes alterações dos objectivos programáticos das escolas e também da prática forense. Em face de posições teóricas extremas, adoptou uma posição intermédia entre aticistas e asiânicos. A sua obra afigura-se de extrema importância para o estudo da história do aticismo e também da própria evolução da retórica nos finais do séc. I a.C.

III

O TRATADO DA IMITAÇÃO E A SUA ESTRUTURA

Três livros dedicou Dionísio de Halicarnasso ao problema da «imitação» na antiguidade: do primeiro restam alguns fragmentos, do segundo, grande parte, nada se conservou do terceiro. Sobre diversos fragmentos, chegaram até nós paráfrases de alguns comentadores que a «Editio Stereotypa Editionis Prioris (MCMIV-MCMXXIX)» da Teubner, Estugarda, 1965, de que nos servimos, oferece ao leitor, e breves comentários há registados, que, à minguia dos respectivos fragmentos, constituem notícia única dos frags. IV, V, VIII e XI.

O primeiro livro aborda «a própria pesquisa acerca da imitação», como afirma o autor na frase em epígrafe, proveniente de «A Carta a Pompeio». Mas apenas três questões nos são apresentadas:

1 — A definição daquilo que o autor entende por «Retórica» é dissecada no respectivo comentário, tendo em conta o «género» e as «diferenças» que a caracterizam, em ordem a um posicionamento claro em relação às outras ciências.

2 — Seguidamente, foca «as três coisas» («natureza», «aprendizagem» e «exercitação»), isto é, os factores que fazem emergir «o mais alto grau de destreza nos discursos políticos». Ao orador Demóstenes, segundo a opinião do comentador, falta o último deles.

3 — Por fim, Dionísio debruça-se sobre os conceitos de «imitação» e «emulação». Se a respeito de «imitação» diz que ela «refunde um modelo», o comentador do texto, por sua vez, precisa o conceito, acrescentando que «refunde a semelhança dos pensamentos». É, pois, possível afirmar-se que o uso da semelhança constitui o segredo do bom imitador, como, aliás, o haviam de acentuar, também, os nossos doutrinadores de retórica, a partir do Renascimento.

O segundo livro «trata dos autores que se devem imitar». São de origem grega todos os modelos apontados, se bem que a língua latina já tenha atingido o nível literário, mais de dois séculos antes de o autor ter chegado a Roma e aí permanecido durante 22 anos. A partir da enumeração feita por Dionísio, sabe-se que Quintiliano elaboraria uma outra lista.

Começa o autor grego por justificar a descrição que vai fazer dos diversos modelos susceptíveis de serem imitados. E para ilustrar, refere a lenda da mulher do camponês que, sendo feia, concebeu filhos bonitos por contemplar coisas belas e o caso de Zêuxis que pintou a mulher bela, como resultado da junção dos pormenores mais belos de muitas e variadas mulheres.

No que concerne aos poetas, contam-se, como tais, Homero, Hesíodo, Antímaco, Paníasis, Píndaro, Simónides, Estesícoro e Alceu. Pelo realce ou pela amplitude da descrição, parece atribuir-se uma importância especial a Homero e a Píndaro. O autor acrescenta, ainda, que Paníasis «reúne as qualidades» de Hesíodo e Antímaco, que Estesícoro se evidencia precisamente nos aspectos em que os outros parecem fraquejar, e que Simónides sobreleva a Píndaro quanto ao «tom patético».

Da análise dos tragediógrafos — Ésquilo, Sófocles e Eurípides — facilmente se pode concluir um certo escalonamento: «o estilo sublime» do primeiro, «o meio termo do estilo compósito» do segundo, «da muita grandeza ... para a vulgaridade» do terceiro. Por outro lado, apenas Menandro é citado entre os comediógrafos, de quem «são de imitar todas as qualidades estilísticas ...»

Quanto a historiadores, constam Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Filisto e Teopompo de Quios. Consoante os aspectos em causa, Heródoto e Tucídides ora se igualam, ora se sobrepõem

um ao outro. Filisto, por sua vez, procura seguir, quase sempre, na esteira de Tucídides, enquanto Teopompo de Quios chega a aproximar-se de Isócrates, no que diz respeito à «sua qualidade estilística».

Três grupos de filósofos são apontados: os pitagóricos; Xenofonte e Platão; Aristóteles e os seus discípulos. Por motivos diversos ou idênticos, todos são de imitar.

Ao terminar a descrição dos modelos mencionados, Dionísio releva a importância dos oradores, que, a seguir, apresenta. Merecem a sua preferência Lísias, Isócrates, Licurgo, Demóstenes, Ésquines, Hipérides e, mais adiante (no frag. X), um comentador do texto refere, ainda, Dinarco. O estilo de Lísias é objecto de análise, com algum relevo, nos frags. V e X, assim como no frag. IX, onde é confrontado com Górgias, cujo estilo é parafraseado no frag. VIII. O mesmo Lísias é considerado inferior a Hipérides quanto ao «ornato da elocução», o que não será de estranhar num orador tido como o protótipo do atticismo. Ainda relativamente a Hipérides, este a todos ultrapassa quanto à «sagacidade da invenção» (frag. V). Demóstenes, por sua vez, é confrontado com Ésquines, a quem se superioriza pelo maior vigor. Um dos comentadores do frag. X garante, também, que a arte de Demóstenes está na «concepção», ao passo que a de Dinarco reside na «elocução».

Ao dar por finda a descrição dos oradores, Dionísio de Halicarnasso esclarece que achou por bem citar os modelos da antiguidade para, de todos, escolher o que em cada um há de melhor, em ordem à perfeição.

Do terceiro livro, apenas se sabe que «trata de como se deve imitar», como consta na frase em epígrafe, porque não chegou até nós qualquer fragmento.

IV

ECOS DO TRATADO DA IMITAÇÃO

Não é fácil discernir reflexos da «imitação» de Dionísio de Halicarnasso na literatura posterior. Se atentarmos em alguns teorizadores da Antiguidade, poderemos reconhecer ideias semelhantes às de Dionísio, por vezes, frases inteiras reproduzidas palavra por palavra. Que se pode concluir daí? Talvez tenham bebido numa fonte mais antiga de que se teria aproveitado o próprio Dionísio. Pois, como se pode verificar pelas suas obras de história, Dionísio de Halicarnasso é sobretudo um compilador, nem sempre muito feliz, de inscrições, de lendas, de tradições mais ou menos seguras, ou seja, de tudo quanto lhe pareça relacionar-se com os acontecimentos que ele transmite. Por conseguinte, não goza de grande fama nem como historiador, nem como estilista.

Vejamos, por exemplo, Quintiliano. Muito do que ele nos diz sobre a imitação foi decalcado sobre os fragmentos que nos restam de Dionísio de Halicarnasso¹, a ponto de a versão do autor latino facilitar a compreensão de certos passos mais obscuros do autor grego. Quintiliano, que na verdade conhecia perfeitamente a obra de Dionísio de Halicarnasso (menciona-o várias vezes, nos outros livros da *Instituição*²), no capítulo em que aconselha a imitação

¹ Livro X da *Instituição Oratória*.

² III.I.16; IX.III.89; IX,IV.88.

como método pedagógico, apesar de repetir preceitos do seu predecessor grego, não indica uma só vez o nome de Dionísio. E não foi para afectar originalidade: os Antigos não conheciam esse tipo de preocupação. Pela mesma ordem de ideias, Quintiliano aponta frequentemente para autores consagrados como Aristóteles, Bruto, César, Homero, Horácio, Ovídio e Platão, que ele nomeia, cita e convida a imitar.

Por conseguinte, poderíamos deduzir que Dionísio recolheu uma teoria muito conhecida, recheou-a de citações e de exemplos antigos, animou-a com fábulas demasiado familiares (a representação da beleza sobrenatural de Helena) ou com anedotas de gosto discutível (as imagens do camponês), uniu todos os pedaços e obteve a obra de que nos restam os fragmentos publicados. Com efeito, desaparecido o *Tratado da Imitação*, apenas nos chegaram passos que os autores transmitiram uns aos outros, durante séculos, como legados preciosos. Ora, Dionísio não fazia mais do que repetir uma ideia já discutida, sob perspectivas diferentes, por Platão e Aristóteles. Por isso, quando falamos de repercussões de Dionísio de Halicarnasso na posteridade, referimo-nos aos princípios teóricos da imitação que ele compilou e cujo eco é perceptível nos tratados de poética e de retórica, desde a Antiguidade ao Romantismo.

Quintiliano tomou, pois, alguns princípios coligidos por Dionísio e usou-os habilmente na sua *Instituição Oratória*. Por conseguinte, a influência de Dionísio de Halicarnasso é vasta e, por intermédio de Quintiliano, atravessou vários séculos.

Não se trata de referir aqui todos os grandes teóricos que vieram depois; falaremos apenas de alguns que, não sendo os mais famosos, foram, no entanto, bastante representativos na sua época e no seu meio. Estes autores, que procuravam definir normas para uma literatura nova, esforçavam-se por torná-la digna das literaturas antigas, grega e latina, que lhes forneciam os modelos e as regras. Com efeito, os seus ensinamentos giram sempre à volta do estudo combinado da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio persistentemente comentadas; por outras palavras, construíram a sua doutrina com base na doutrina de Quintiliano.

Na Idade Média, nada de importante ocorreu a não ser a substituição de modelos. Veja-se, por exemplo, como Santo Agos-

tinho, cheio de remorsos, recorda o passado da sua alma pecadora e narra nas *Confissões*, V, 1, 6 a decepção que lhe dera a Bíblia «indigna de se confrontar com a grandiosidade de Cícero».

Na mesma época, São Jerónimo declarava numa carta a Eustóquio (XXII, 30): «... e Plauto chegava-me às mãos. Mas se voltava a mim e começava a ler um profeta, o seu estilo inculto horrorizava-me». Como se depreende, Santo Agostinho e São Jerónimo, sob o véu de antipaganismo, nada mais fazem que repetir os princípios clássicos imbuídos de citações dos modelos bíblicos. No século XIII, persistindo no mesmo paradoxo, São Tomás de Aquino reafirma os princípios dos Antigos que simultaneamente condena.

Examinemos, agora, o que Quintiliano terá aproveitado de Dionísio: serve-se da complexa nomenclatura do seu antecessor que traduz em latim e a que acrescenta vários termos. Veja-se que Dionísio de Halicarnasso, quando elogia as qualidades de Homero no frag. VI, II descreve: o *êthos*, o *pathos*, o *megethos* e a *oikonomia*, enquanto Quintiliano, para qualificar o estilo homérico, amontoa uma enorme série de vocábulos (*Inst. Orat.*, X, I, 46-51): *sublimitas*, *proprietas*, *lætus*, *pressus*, *iucundus*, *grauis*, *copia*, *breuitas*, *amplificationes*, *digressus*, *poetica virtus*, *oratoria virtus*, *adfectus*, *similitudines*. Quintiliano deveria ter restringido as suas palavras, pois parece querer aplicar, à força, a sua ciência em Homero que era, no entanto, mais conhecido pela sobriedade que por esse aglomerado confuso de termos. Apresenta, também, um catálogo de escritores onde figuram todos os que Dionísio indicara e, ainda, poetas alexandrinos e autores romanos. Este costume de apresentar um repertório de modelos ilustres para serem seguidos, persistiu nas poéticas posteriores.

Com efeito, Escalígero (1484-1558)³ repete a mesma lista de Gregos e de Romanos e junta-lhes alguns contemporâneos italianos.

³ Escalígero (1484-1558). Por meio da sua obra *Poetices libri septem* que constitui uma reelaboração muito aumentada da poética aristotélica, sistematiza a doutrina estética italiana do séc. XVI. Este tratado foi publicado em 1561 e várias vezes reimpresso; difundiu, com especial impacto em França, as conclusões da especulação renascentista italiana acerca de determinadas questões estéticas.

O gosto da sua época estava já um pouco mudado e vêmo-lo defender a superioridade dos Romanos sobre os Gregos e atacar com uma excessiva energia, Erasmo.

Alguns séculos depois, M. V. Lomonosov (1711-65)⁴ indica os mesmos nomes do classicismo antigo, acrescenta alguns autores franceses, polacos e russos no *Breve Manual da Arte de Bem falar*, publicado em S. Petersburgo.

P. Fontanier⁵, no século XIX, enumera mais concisamente os clássicos antigos, mas dá a primazia aos escritores franceses

A obra divide-se em sete livros:

- 1—*Historicus* trata da origem e géneros das composições poéticas. Define a poesia e o que a diferencia da ciência e da história. O poeta, ao contrário do historiador, representa as coisas não como são, mas também como poderiam ser. Ao imitador compete não só ensinar como também deleitar. Mas ao imitar também cria, pois narrando as coisas reais transfigura-as como se fora um segundo Deus.
- 2—*Hyle* trata da métrica.
- 3—*Ideia* examina os temas e as figuras retóricas da poesia.
- 4—*Parasceve* estuda os caracteres e a expressão.
- 5—*Criticus* estabelece uma comparação entre os escritores gregos e os latinos com particular incidência sobre Homero e Virgílio: Homero parece-lhe rude e primitivo enquanto Virgílio é elegante e belo.
- 6—*Hipercriticus* contém uma história da poesia latina.
- 7—*Epinomia* recapitula alguns conceitos gerais e normas específicas da composição da tragédia.

⁴ Mihail Vassielevitch Lomonossov (1711-65). Foi simultaneamente químico, físico, gramático, poeta e teórico da literatura. Das suas obras literárias há a destacar: *Epístola sobre as regras da versificação russa*; *Diálogo com Anacreonte* (ciclo poético onde discorre sobre o problema da inspiração); *Acerca da utilidade dos livros eclesiásticos* e *Breve manual da arte de bem falar*. Esta última publicada em 1743 segue fielmente o esquema das retóricas clássicas com a primeira parte reservada à invenção, disposição e elocução e a segunda às figuras de estilo.

⁵ Pierre Fontanier, publicou em 1818 as *Figuras do Discurso*, um dos mais representativos tratados da retórica francesa da época, sendo por isso adoptado como manual oficial na universidade e por ele estudariam algumas gerações de homens de letras. Pouco se sabe do seu autor, senão que teria leccionado num colégio da Ardèche. A partir de 1850 nada mais se sabe dele.

do século XVII e a Shakespeare, que os românticos haviam redescoberto.

Dionísio de Halicarnasso fala dos historiadores como dos outros escritores, poetas ou dramaturgos, tratando apenas da questão estilística; Quintiliano segue esse exemplo e acrescenta alguns nomes (o próprio Dionísio e Políbio) ao catálogo do autor Grego. Escalígero, que conserva na sua poética um capítulo para a história, teve a preocupação de distinguir as funções do poeta das do historiador: na sua perspectiva, o primeiro, ao contrário do segundo, não se limita a imitar as coisas como elas são, pois as apresenta também como elas poderiam ser. Os teóricos das épocas seguintes, baniram a história dos tratados de Retórica.

Outra característica de Dionísio, que se reflecte em Quintiliano, é a inexistência de fronteiras entre a escultura, pintura, retórica e poesia. Ambos divagam de uma arte para a outra sem a menor transição. Essa perspectiva globalizante interrompeu-se do século XIV ao século XVIII e recomeçou no século XIX.

Em suma, a tese de Dionísio de Halicarnasso percorreu todas as épocas com diversas variantes e subsiste ainda um pouco nas actuais teorias da criação artística.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO

TRATADO DA IMITAÇÃO

LIVRO PRIMEIRO

*O primeiro deles contém a própria pesquisa
acerca da imitação.*

DIONÍSIO

I

A retórica é a actividade¹ da arte do discurso com credibilidade², utilizado na intervenção pública³ e tem como finalidade o bem falar⁴.

A presente tradução assenta no texto de H. Usener-L. Radermacher, *Dionysii Halicarnassei quæ exstant*, vol. VI, *opuscula* II, Estugarda (1904-1929), 1965, pp. 197-217. No texto português não se distingue graficamente o texto de D.H. dos textos das muitas fontes utilizadas que o citam e o comentam, como é o caso de Doxopater e de outros A.A. que se seguem ao frag. I. Assim acontecerá com todos os frags. As obras de teoria literária de D.H. publicadas já, com texto e tradução, nas colecções *Loeb* e *Belles Lettres* ainda não compreendem este tratado, de que não existe tradução recente.

O texto da *Institutio oratoria* de Quintiliano, a que a seguir se recorre com frequência, encontra-se publicado por L. Radermacher, Leipzig, Teubner, 1907-1935; e, com tradução, por H. E. Butler, Londres, Loeb, 1921-1922 (Reimp. 1966-1969) e por J. Cousin, Paris, «les Belles Lettres», 1975-1980.

¹ *Actividade da arte* pretende traduzir *dynamis technikê*. Em Aristóteles «le mot de *technê* est-il souvent rapproché de celui de *faculté* (dynamis). La *technê* est une faculté de créer ou plutôt elle guide et soutient par sa méthode notre faculté créatrice» (Dufour, *Aristote, Rhétorique*, Paris, «Les Belles Lettres», 1960, 2.^a ed., t. I, p. 31). Para o conceito de *technê* em Aristóteles, vid. *Eth. Nic.*, VI, 4, 1140a 6 ss.

Doxopater in Walzii rhetoribus t VI p 17, 9 (cf proleg in Aphthonium in Montefalconii bibliotheca Coislin p 593 et proleg in Hermogenem t IV p 25, 31). Posteriormente, porém, no tempo de César Augusto, Dionísio, proveniente de uma família de Halicarnasso, que foi o grande mestre da nossa arte e seu verdadeiro pai, deu da retórica uma definição inteligente e adequada, quando disse: «A retórica ... bem falar». Na verdade, esta definição é tida como boa e muito sábia, pois não diz de menos nem de mais e tem as características próprias das definições, quer dizer, é constituída por género e por diferenças genéricas e específicas. Ao dizer «actividade», indicou o género, porque uma actividade pode ser com arte ou sem arte. Ao dizer «da arte», indicou a diferença. Mas acrescentou uma segunda diferença ao dizer «com credibilidade». Depois, visto que não é apenas o retor que possui credibilidade mas também a medicina e a geometria (mesmo nestas matérias as demonstrações não devem ser desprovidas de persuasão, pelo contrário, devem ser convincentes), ele juntou algo que é específico

² Esta definição assenta em pressupostos definidos por Górgias, que, segundo Platão, *Fedro* 257 B e ss., baseou a retórica na opinião, na persuasão e no verosímil. Apesar de vivamente criticada por Sócrates-Platão, esta tríplice fundamentação da retórica foi reelaborada por Aristóteles e, a partir deste, retomada por Dion. Halic. Cf. Dufour, *Aristote, Rhétorique*, Paris, «Les Belles Lettres», 1960, 2.^a ed., t. I, pp. 5-14.

³ Por *intervenção pública* deveria entender-se à letra *assuntos políticos*. Esta expressão inclui três géneros de discurso: judicial, deliberativo e demonstrativo. Cf. Lausberg, *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Huber Verlag, 1967 (trad. port. de R. M. Rosado Fernandes, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 2.^a ed., pp. 75 e 83-85). Ver também Aristóteles, *Rhet.*, I, 3, 1358a, 30-1359a, 29.

⁴ Sobre a definição de retórica cf. Aristóteles, *Rhet.*, I, 2, 1355b, 25-34: «Seja, pois, a retórica a faculdade de descobrir especulativamente, em cada caso, o que é próprio para persuadir». *Actividade da arte* em Dion. Halic. corresponde em Aristóteles a *faculdade de descobrir especulativamente*. Num e noutro caso, está subjacente a ideia de que a retórica é o conhecimento especulativo dos meios que tornam possível a produção do discurso persuasivo (*pithanos*) e, portanto, *com credibilidade*, em Dion. Halic., o mesmo que *o que é próprio para persuadir*, em Aristóteles. Dion. Halic., acrescentando «e tem como finalidade o bem falar», confere à retórica um objectivo artístico-literário, apenas implícito em Aristóteles. Cf. Dufour, *op. cit.*, p. 31. Vid. ainda Aristóteles, *Rhet.*, I, 4, 1359b, e Cícero, *De inv.*, I, V.

da retórica, algo que outra arte não pode possuir. E em que consiste esse algo? Consiste «na intervenção pública». Associado à definição está ainda «e tem como finalidade o bem falar», já que toda a arte que não tem como finalidade o bem e o belo é má, falsa ou vã.

prolegomena statuum Hermog t VII p 15, 3 (et apud Spengelium Art script p 218, 7). E uns, ao contrário de outros, fazem a definição tomando como referência o ódio e o prazer. Dionísio de Halicarnasso, que não admitia a «graça» de uns e detestava a «injúria» dos outros, deu-lhe uma definição adequada, ao dizer: «A retórica ... bem falar».

epitome artis in Walzii corpore t III p 611. A retórica é a arte que consiste na actividade do discurso utilizado na intervenção pública e tem como finalidade o falar com credibilidade segundo as circunstâncias. Ou, segundo Dionísio, «A retórica ... bem falar».

Doxopater in Aphthonium ibid t II p 104, 7. Define-a de novo Dionísio Trácio assim: «A retórica ... bem falar». Mas também esta definição é má, porque nela é dado como finalidade da retórica aquilo que não é só dela mas também de algumas outras artes, quando o que é preciso é que se não dêem várias finalidades a uma acção nem uma só finalidade a muitas.

Maximus Planudes proleg rhet ibid t V p 213, 22 (in Spengelii Art script p 223, 29). Dionísio de Halicarnasso, assim: «Uma actividade da arte do discurso com credibilidade utilizado na intervenção pública e tem como finalidade o falar com credibilidade segundo as circunstâncias». Mas parece definir a retórica melhor que os restantes o que assim a definiu: «A retórica é a arte que consiste na actividade do discurso utilizado na intervenção pública e tem como objectivo o falar com credibilidade segundo as circunstâncias».

Sopater proleg in Hermog t V p 17, 17. Loliano propõe esta belíssima definição de retórica: «Actividade da arte ... bem falar». Actividade é o género; por isso acrescentou «do discurso». Depois, visto que também os filósofos fazem discursos, acrescentou «com credibilidade». Com efeito, aqueles não fazem discursos com credibilidade mas sim com verdade. Mas, porque também os médicos, muitas vezes, exercem a actividade do discurso com credibilidade,

acrescentou «utilizado na intervenção pública». Para distinguir o discurso vulgar que os que não tiveram instrução também fazem e que é, às vezes, um discurso com credibilidade, acrescentou «da arte»: na verdade, os oradores falam com arte.

prolegomena rhet ibid t IV p 25, 6. Digamos a definição daquelas que a consideram uma arte. É ela a seguinte: «A retórica ... bem falar».

scholia in Aphthonium ibid t II p 2, 1. O que é a retórica? «A actividade ... bem falar».

synopsis rhet ibid t III p 461, 19. A definição de retórica diz que «a retórica é a actividade da arte do discurso com credibilidade», por causa da arte do carpinteiro e de outras actividades e artes mecânicas. Diz «utilizado na intervenção pública» por causa da gramática e da dialéctica, a primeira das quais trata do ritmo, da intensidade, da entoação e da expressão patética dos discursos; a outra trata de todas as coisas. E quanto a «e tem como finalidade o bem falar segundo as circunstâncias», é isto tomado da sua própria finalidade. Com efeito, nem sempre o orador convence, como, algumas vezes, falha o objectivo. É preciso, portanto, que ele leve até ao fim os princípios da persuasão.

II

Três são as coisas que nos hão-de proporcionar o mais alto grau de destreza nos discursos de intervenção pública, bem como em qualquer arte ou ciência: uma natureza dotada, um estudo aturado e uma exercitação diligente. Essas três palavras formam um péon⁵.

⁵ Esta é uma das questões que percorre todas as reflexões dos teorizadores da criação literária da Antiguidade e que se repercute nos seus congéneres humanistas do sécs. XVI, XVII e XVIII. A obra literária resulta da aprendizagem de regras e sua aplicação (papel atribuído à *technê*) e da livre expansão das capacidades naturais (papel da *physis*). Com variações de pormenor a solução adoptada pelos teorizadores clássicos foi sempre a da complementaridade e não da oposição entre *arte* e *natureza*. Cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain*, Paris, Brocard, 1958, pp. 15-19, que, em notas de rodapé, refere os passos dos antigos mais salientes para esta questão e também bibliografia actualizada.

Syrianus in Hermogenis status p 4, 19 Rab (t IV p 40 adn 6 Walzii cf Morellii bibliothecæ manuscriptæ t I p 299). Dionísio-o-Velho, seguindo o divino Platão, diz, no primeiro livro *Da imitação*, que «três são as coisas ... formam um péon». Com efeito, como se produziria o conhecimento da verdade e da justiça e ainda mais a ciência e a prática do belo no homem que aprende a falar a partir da fala, etc.

scholia mixta Aldi et Walzii t IV p 41, 1. Mas também Dionísio de Halicarnasso sustenta que «essas três coisas proporcionam o mais alto grau de destreza nos discursos de intervenção pública bem como em qualquer arte ou ciência: um estudo aturado, uma natureza dotada, uma exercitação diligente». Em virtude disso, Demóstenes merece aprovação nos géneros judicial e deliberativo, mas menos no género demonstrativo, porque, embora exacto, tem falta de prática.

III

A imitação é uma actividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo⁶.

A emulação, por sua vez, é uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo⁷.

As três palavras que no texto grego formam um péon são: *physis*, *mathêsis*, *askêsis* (natureza, aprendizagem, exercitação).

⁶ Por *mimêsis*, entenderam os antigos, no sentido filosófico, a imitação do mundo real, ou seja, a recriação literária de costumes, caracteres, comportamentos, acções, etc. Sem perder de vista esta perspectiva, os teorizadores da retórica reservaram o termo *mimêsis* para designar a imitação de uma obra literária, nos seus mais variados aspectos de conteúdo, estilo e linguagem. Condenada por Platão, *Rep.*, 597 e, 602 b-c, a teoria da imitação foi consagrada por Aristóteles, particularmente na *Poét.*, *passim*. Dos estudos mais completos sobre o assunto, ficou-nos o de Quintiliano, *De imit.*, no Livro X da *I. O.*, o qual se serviu de Dion. Halic. Sobre o alcance da imitação na teoria literária da Antiguidade vid. D. A. Russel, «De imitatione» in David West and Tony Woodmann, *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 17-34; J. Bompaire, *Lucien écrivain*, Paris, Brocard, 1958, pp. 21-32.

⁷ A julgar por esta definição, Dion. Halic. faz da emulação uma predisposição de espírito. Atente-se, porém, que uma definição como esta, truncada do contexto, pode não ser representativa do pensamento do seu autor.

Syrianus in Hermog de formis p 3,16 Rab (t VII p 865,8 Walzii cf Morellii bibl manuscr p 303). Dionísio, no livro primeiro *Da imitação*, define a imitação desta maneira: «A imitação ... um modelo». Como dizem os que se lhe seguiram, é ela um discurso ou acção que contém uma bem sucedida semelhança do modelo. «A emulação, por sua vez ... parece ser belo».

Maximus Planudes ibid t V p 440, 5. Dionísio define a imitação desta maneira: «A imitação ... um modelo». Os que se lhe seguiram definem-na assim: «A emulação, por sua vez ... parece ser belo».

cf [Dionysius] art rhet X 19 p 394. Não devemos considerar que o arcaísmo reside no conteúdo dos livros, mas sim no uso da semelhança. Com efeito, a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e a Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos. Mais extensa será a exposição acerca da imitação que em outro lugar faremos.

IV

Vita Epiphanii p 336° Petauii (t I 25,20 Dind). Com efeito, dizia Dionísio de Halicarnasso que as pessoas, examinando-se umas às outras, podem ser mais belas ou *** Se os maus se juntarem aos bons serão expostos na mesma banca. Pois nenhum homem que use uma túnica rota consegue proteger o corpo. Com efeito, na maior parte das vezes é o acaso que nos proporciona a maior parte dos discursos. E quando os discursos são em maior número, maior é a experiência de assuntos diferentes.

Por emulação deve entender-se o esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo. Falando da imitação, Quintiliano diz: «Só pela imitação não há crescimento» (nihil autem crescit sola imitatione) (*I. O.*, X, II, 9). E logo acrescenta: «Também serão celebrados aqueles que forem considerados como tendo superado os seus antecessores e ensinado os seus sucessores» (Nam erit hæc quoque laus eorum ut priores superasse, posteros docuisse dicantur) (*I. O.*, X, II, 28).

V

Syrianus in Hermog de formis p 5,25 Rab (t VII 2 p 868,8 Walzii cf Morelli bibl manuscr p 303). Foi ainda o próprio Dionísio que, na parte final do livro primeiro *Da imitação*, ao tratar do poder de escolha e da capacidade nos discursos, disse que «o quinhão mais importante da nossa capacidade reside na natureza e não é possível que ela exista em nós com a qualidade que desejamos possuir; mas quanto à escolha, não há parcela que não esteja nas nossas possibilidades»⁸.

E parece que o tratadista que abordou aqueles conceitos cuidadosamente também ele não especificou a natureza que há em nós.

scholia mixta ibid. E ainda o próprio Dionísio, na parte final do quarto livro *Da imitação*, diz que «do poder de escolha e da capacidade o mais importante», etc.

Nos prolegómenos de Siriano, ou seja, no tratado de Febámon dedicado a Hermógenes, que foi discutido por Rab (p 98, 20-108, 2), é fácil convencermos-nos que muita matéria foi extraída deste primeiro livro de Dionísio.

LIVRO SEGUNDO

O segundo trata dos autores que se devem imitar: poetas, filósofos, historiadores e oradores.

DIONÍSIO

VI

I. Por isso, importa que compulemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. Na verdade, pela observação continuada, a mente

⁸ Cf. nota 5.

do leitor vai assimilando as características do género, tal como a lenda diz ter acontecido com a mulher de um camponês. Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para a sua mente⁹.

Ocorre-me confirmar com um exemplo o que acabo de dizer. Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintado reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da selecção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela¹⁰. Também tu, da mesma maneira, tens a possibilidade de procurar no teatro formas de antigos corpos, de colher o melhor do seu espírito e, ao juntares a tudo isto o dom da erudição, de modelar não uma figura que se desgasta com o tempo, mas sim a beleza imortal da arte.

... Se a imitação tiver preferências evidentes e claras para os que escutam.

⁹ A absorção das virtualidades existentes nos modelos escolhidos supõe uma leitura crítica, uma contemplação dos modelos, atitude oposta à daqueles que se deixam impregnar inconscientemente. Sobre a importância da leitura na teoria da imitação vid. Bompaire, *Luc. écriv.*, pp. 33-43. Cf. Quintiliano, *I.O.*, X, I, 19: «Assim a leitura não deve ser crua mas sim amassada com muita repetição e, como que confeccionada, seja então passada à memória e à imitação» (*ita lectio non cruda, sed multa iteratione mollita et uelut confecta memoriae imitationique tradatur*).

¹⁰ A anedota de Zêuxis (c. 222-189 a.C.) toma a imitação no sentido filosófico de imitação da realidade e não no sentido especificamente retórico. No entanto, a sua força sugestiva levou outros teorizadores a servirem-se dela ou de exemplos do mesmo estilo. Cícero desenvolve-a longamente no *De inv.*, II, 1.

II. Da poesia de Homero não imites apenas uma determinada porção do seu corpo mas sim o todo, e procura rivalizar com os caracteres que nela se encontram, com as paixões, com a sublimidade, com a estruturação e com todas as outras qualidades, transformadas em autêntica imitação na tua obra ¹¹.

No entanto, importa ainda imitar outros naquilo em que sejam melhores. Com efeito, Hesíodo preocupa-se com o prazer que se obtém pela suavidade das palavras e pela composição harmoniosa ¹². Antímaco, por sua vez, preocupa-se com o vigor, com a aspereza do diálogo agonístico e com a alteração do que é habitual ¹³.

¹¹ Cf. Quintiliano, *I.O.*, X, I, 46-51. Homero vem sempre à cabeça de qualquer lista, porque era considerado o poeta sem modelo que serviu de modelo a todos os outros. «Ele foi origem e exemplo para todas as partes do discurso» (*Omnibus eloquentiæ partibus exemplum et ortum dedit*) (Quintiliano, *ibid.*). As qualidades essenciais de Homero (*êthos, pathos, megethos, oikonomia*) estão reduzidas ao mínimo em comparação com a lista que delas dá Quintiliano: *sublimitas, proprietas, lætus, pressus, iucundus, grauis, copia, breuitas, poetica uirtus, oratoria uirtus, adfectus, similitudines, amplificationes, exempla, digressus*. A veneração por Homero levou Quintiliano a afirmar: «De tal forma que é próprio de um grande escritor seguir-lhe as qualidades, não para o superar, o que é impensável, mas por escolha intelectual» (*ut magni sit, uirtutes eius non æmulatione, quod fieri non potest, sed intellectu sequi*) (*ibid.*). A ideia de Dion. Halic. parece ser a mesma.

¹² Hesíodo (séc. VIII-VII a.C.) é também o segundo em Quintiliano, que dele refere «a leveza das palavras» (*leuitas uerborum*) (*I.O.*, X, I, 52). Vid. B. A. van Groningen, *La Composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam, 1958.

Edição: F. Solmsen - R. Nerkel - W. L. West, Oxford, Clarendon Press, 1970; P. Mazon, Paris, «Les Belles Lettres», 1951 (2.^a ed., 1979); H. G. Evelyn - White, Loeb Class. Lib., Londres, 1936.

¹³ Antímaco de Cólofon († c. 350 a.C.), considerado precursor da poesia helenística (A. Lesky, *História de la Literatura Griega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 669) é o terceiro também em Quintiliano (*I.O.*, X, I, 53): «Em Antímaco merecem louvor a força, a gravidade e um género de discurso muito fora do comum» (*Contra in Antimacho uis et grauitas et minime uulgare eloquendi genus habet laudem*). Além de Quintiliano e de Dion. Halic. que volta a referir-se a Antímaco (*De compos. uerb.*, 22), Plutarco emitiu sobre ele juízos críticos em *Timol.*, 36 e *De garrul.*, 21.

Edição: B. Wyss, *Antimachi Colophonii Reliquiæ*, Berlim, 1936.

Paníasis reúne as qualidades de ambos, distinguindo-se ele próprio no tratamento e na estruturação que lhe é própria¹⁴.

Também Píndaro é digno de emulação por causa do vocabulário e dos conceitos, da magnificência, da intensidade, da abundância de ornatos, do vigor e de uma amargura misturada de prazer; e ainda por causa da densidade, da majestade, das sentenças, da vivacidade e pormenor das descrições, das figuras de estilo, da etopeia, da amplificação e da exageração; mas, acima de tudo, por causa dos caracteres voltados para a sabedoria, para a piedade e para a magnificência¹⁵.

De Simónides debes observar a selecção dos vocábulos e o rigor da composição¹⁶. Além disso, observa o modo como se lamenta

¹⁴ Paníasis de Halicarnasso († c. 450 a.C.), provavelmente tio de Heródoto, é também o quarto da lista de Quintiliano (*I. O.*, X, I, 54): «[Os gramáticos] são de opinião que Paníasis, sendo um misto de ambos [de Hesíodo e Antímaco], não iguala, no discurso, as qualidades de nenhum deles, mas que um é superado por ele quanto à matéria e o outro quanto à composição» (Panyasin, ex utroque mixtum, putant in eloquendo neutrius æquare uirtutes, alterum tamen ab eo materia, alterum disponendi ratione superari).

Vid. Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Viena, 1943, 2.^a ed.

Edição: E. G. F. Kinkel, *Epicorum Græcorum fragmenta*, Lipsia, 1877.

¹⁵ Entre Paníasis e Píndaro (c. 520 — c. 460 a.C.), Quintiliano intercala nada menos que dez poetas, nove dos quais da época helenística (Apolónio, Teócrito, Calímaco, etc.), ampliando o cânone dos modelos restringido por Aristófanos de Bizâncio e Aristarco de Samos aos escritores anteriores ao séc. III a.C. Ao contrário de Quintiliano, Dion. Halic. fica-se, pois, pelo classicismo grego em sentido restrito. Reconhecendo que Píndaro é o «príncipe dos nove líricos» do cânone, Quintiliano menciona dele as seguintes qualidades: «Tem grandiosidade na inspiração, nas frases, nas figuras, naquela abundância tão feliz de matérias e de palavras, e também naquele como que rio de eloquência» (spiritu magnificentia, sententiis figuris, beatissima rerum uerborumque copia et uelut quodam eloquentiæ flumine) (*I. O.*, X, I, 61).

Vid. G. Norwood, *Pindar*, Berkeley, 1945; M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina d'Anna, 1951; J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris, 1955.

Edições: C. M. Bowra, Oxford, 1947, 2.^a ed.; Aimé Puech, «Les Belles Lettres», Paris, 1949-1958; A. Turny, Oxford, 1952; J. Sandys, Loeb Classical Library, Londres, 1958; B. Snell, Lipsia, Teubner, 1959, 3.^a ed.

¹⁶ Entre Píndaro e Simónides (c. 556 — c. 468 a.C.), Quintiliano insere Estesícoro e Alceu. Assim, a ordem do cânone de Dionísio é: Píndaro, Simónides, Estesícoro, Alceu; a do cânone de Quintiliano é: Píndaro, Estesícoro,

sem grandiloquência mas em tom patético, no que é considerado melhor do que o próprio Píndaro. Vê que Estesícoro se evidenciou mesmo nas qualidades de cada um dos poetas mencionados e como, sobretudo, lhes é superior naquilo em que eles deixam a desejar, refiro-me à magnificência dos assuntos, nos quais observa os caracteres e os valores das personagens, conforme os argumentos¹⁷.

De Alceu examina a sublimidade, a brevidade e a suavidade com veemência, e ainda a linguagem figurada e a clareza, que nele é tanta que em nada é prejudicada por usar um dialecto. E, antes de tudo, repara no carácter dos poemas políticos. Pois se alguém, em muitos passos, lhe retirasse a métrica, encontraria retórica política¹⁸.

Alceu, Simónides. De Simónides diz Quintiliano: «Simónides, menos inspirado aqui e ali, pode, no entanto, ser recomendado por um discurso que lhe é característico e por uma certa alegria. Tem uma qualidade bem distinta que é a de provocar a comoção, a ponto de, neste particular, alguns haver que o preferem a todos os autores desse género». (Simonides tenuis alioqui, sermone proprio et iucunditate quadam commendari potest; præcipua tamen eius in commouenda miseratione uirtus, ut quidam in hac eum parte omnibus eius operis auctoribus præferant) (*I. O.*, X, I, 64).

Vid. Br. Gentili, *Simonide*, Roma, 1959.

Edição: D. L. Page, *Poetæ Melici Græci*, Oxford, 1962; J. M. Edmonds, *Lyra Græca*, Loeb Classical Library, Londres, 1922-1927.

¹⁷ De Estesícoro (séc. VII — VI a.C.) diz Quintiliano: «Quanto ao valor do talento de Estesícoro, mostram-no as matérias que tratou, porque canta as grandes guerras e os chefes mais distintos e, assim, sustenta na sua lira o peso da epopeia. Confere às suas personagens, tanto nas acções como nas palavras, a dignidade que lhes é devida, e, se tivesse respeitado a medida, parece que teria podido emular com Homero a muito pouca distância. Mas é redundante e transborda, o que é digno de repreensão, tal é o defeito da abundância» (Stesichorum, quam sit ingenio ualidus, materiæ quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem. Reddit enim personis in agendo simul in loquendoque debitam dignitatem, ac si tenuisset modum, uidetur æmulari proximus Homerum potuisset; sed redundat atque effunditur, quod est reprehendendum, ita copię uitium est) (*I. O.*, X, I, 62).

Vid. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961, 2.^a ed.

Edição: D. L. Page (n. 16); J. M. Edmonds, *Lyra Græca*, Loeb Classical Library, Londres, 1922-1927.

¹⁸ Alceu (c. 630 — ? a.C.) foi considerado na Antiguidade como o poeta de Baco, das Musas e de Vénus. Ao carácter dos seus poemas referem-se Cícero, *Tusc.*, 4, 71, *De nat. deor.*, I, 79 e Horácio, *Carm.*, I, 32, 9. Cf. também

Entremos agora no capítulo dos trágicos, não porque não haja vantagem em abordar todos os poetas, mas porque não há oportunidade de os recordar a todos na presente obra. Dos seleccionados basta o que se disse.

Ésquilo foi o primeiro a utilizar o estilo sublime, detentor de magnificência, conhecedor do que é adequado aos caracteres e às paixões, adornando-se eminentemente com uma linguagem de sentido próprio e figurado, sendo ele mesmo, em muitos passos, artifice e criador de palavras somente suas e de assuntos, mais variado que Eurípides e Sófocles na apresentação das personagens¹⁹.

Quintiliano, *I.O.*, X, I, 63: «Alceu merece ser agraciado com o plectro de ouro na parte da obra em que, atacando os tiranos, muito contribui para o estudo dos caracteres; no discurso é breve, grandiloquente e esforçado, e em tudo semelhante a um orador. Mas brinca e desce para o plano dos amores, sendo, contudo, mais apto para temas mais sublimes» (Alcæus in parte operis 'aureo plectro' merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens et plerumque oratoris similis; sed et lusit et in amores descendit, maioribus tamen aptior). Dion. Halic., porém, insiste de preferência nos poemas políticos de Alceu. O próprio Quintiliano a eles se refere em «tyrannos insectatus». De facto, a julgar pelos seus poemas, Alceu, pertencente à aristocracia eólica, participou activamente na luta contra a tirania que se implantou repetidas vezes na ilha de Lesbos, após a queda da realeza.

Vid. C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961, 2.^a ed.; D.L. Page, *Sappho and Alceus*, Oxford, 1955.

Edições: E. Lobel - D. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955; Th. Reinach - A. Puech, *Alcée. Sappho.*, «Les Belles Lettres», Paris, 1937 (Reimp. 1966); J. Edmonds, *Lyra Græca*, Loeb Classical Library, Londres, 1922-1927.

¹⁹ Para a crítica literária de Ésquilo vid. Aristófanes, *Rãs*, 830-846, 907-1062. Ésquilo é censurado por ter criado «palavras grandes como bois / com sobrecenho e penacho» (vv. 924-925), «como o Licabeto / ou do tamanho do Parnasso» (vv. 1057-1058) e, sobretudo, por inventar palavras desconhecidas do público, como o célebre «galo-cavalo» (v. 933). Cf. *Nuvens*, 1366-1367: «Eu entendo que Ésquilo é, mais que todos os poetas, / cheio de barulho, incoerente, grandiloquo, criador de palavras como abismos». (A tradução dos versos de Aristófanes é de M.H. Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, 1975, 3.^a ed., pp. 355-363). Vid. também Quintiliano, *I.O.*, X, I, 66, onde Ésquilo é considerado «tão sublime, grave e grandiloquo, que já é defeito, mas em muitas coisas é rude e mal trabalhado» (sublimis et grauis et grandiloquus ad uitium, sed rudis in plerisque et inkompositus).

Sófocles distingue-se nos caracteres e nas paixões, salvaguardando a nobreza das personagens²⁰. Ora a Eurípides agradou-lhe tudo o que fosse autêntico e próximo da actualidade da vida. É por isso que em muitos passos se afasta do que é adequado e belo, e não consegue obter, como o fizera Sófocles, a nobreza e a magnificência das personagens nos caracteres e nas paixões. Pelo contrário, se algo há de menos digno, de menos corajoso e vulgar, é muito possível ver então que o reproduz com rigor. Sófocles é excessivo nas introduções retóricas²¹. Um é poético

Vid. W. B. Stanford, *Aeschylus in his Style*, Dublin, 1924; F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948.

Edições: U. V. Wilamowitz, Berlim, 1914 (reimp. 1958); G. Murray, Oxford, 1955, 2.^a ed.; P. Mazon, «Les Belles Lettres», Paris, 1958, 7.^a ed.; H. W. Smyth - R. Lloyd-Jones, Londres, Loeb, 1922-1926 (reimp. 1963).

²⁰ A *synkrisis*, ou seja, a crítica comparativa dos três grandes trágicos, põe em confronto, sobretudo, Sófocles e Eurípides, ao contrário do que fizera Aristófanes. Em *Rãs*, 907-1062 e *Nuvens*, 1364-1372, o confronto é feito entre Ésquilo e Eurípides. Quintiliano (*I. O.*, X, I, 67-68) manteve no essencial a *synkrisis* de Dion. Halic.: «Há leitores para quem a gravidade, o coturno [o *pathos* trágico] e o som das palavras de Sófocles parece ser mais sublime». (Quibus grauitas et cothurnus et sonus Sophocli uidetur esse sublimior).

²¹ Eurípides foi alvo da verve de Aristófanes, nomeadamente em: *Acar-nenses*, 400-484, por ter pintado com cores demasiado carregadas as misérias dos homens; *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, 5-21, por causa das suas teorias racionalizantes, e 385-422, por ter dado das mulheres uma imagem odiosa; *Rãs*, 830-846, 907-1062, por ter introduzido na tragédia «coisas familiares, de que nos servimos e nos rodeamos» (v. 959); *Nuvens*, 1371-1379, por, numa peça, contar como «um irmão violou (...) sua irmã uterina» (v. 1372). (A tradução dos versos de Aristófanes é de M. H. Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, 1971, 3.^a ed., pp. 357, 330). Quintiliano (*I. O.*, X, I, 68) revela as suas preferências por Eurípides: «[Eurípides foi o que] mais se aproximou do género oratório, na densidade dos pensamentos (...) e no dizer e no responder deve ser comparado àqueles que foram, no foro, eloquentes. De modo geral ele é admirável na descrição das paixões, mas facilmente se distingue quanto às personagens que se encontram em situação digna de dó» (magis accedit oratorio generi, et sententiis densus (...) et dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerint in foro disertis comparandus; in affectibus uero omnibus mirus, tum in iis qui in miseratione constant facile praecipuus est).

Vid. Fr. Johansen, *General Reflections in Tragic Rhetoric*, Copenhagen, 1939.

Edições: G. Murray, Oxford, 1902, 1904, 1910; L. Meridier - L. Parmentier - H. Gregoire - F. Chapouthier, «Les Belles Lettres», Paris, 1923-1961; A. S. Way, Loeb Classical Library, Londres, 1912 (reimp. 1959).

no vocabulário e, muitas vezes, precipitando-se da muita grandeza no bombástico vazio, desce, por exemplo, para a vulgaridade da vida privada, em todas as formas. O outro não é sublime nem humilde, mas recorre ao meio termo do estilo compósito.

São de imitar todas as qualidades estilísticas dos comediógrafos. Eles, com efeito, observam a pureza do vocabulário, são transparentes, breves, sublimes, veementes, e pintam fielmente os costumes²². De Menandro deve ter-se em conta o modo como trata os assuntos²³.

III. Dos historiadores é Heródoto o que melhor trabalha o aspecto temático. Tucídides ora lhe é superior no aspecto estilístico ora inferior. Mas há aspectos em que se igualam. Com efeito, ambos, em virtude do uso exacto das palavras, preservam o que é específico no dialecto que escolheram. A Heródoto, porém, se concede indiscutivelmente o primeiro lugar na clareza. Em Tucídides existe a concisão, e em ambos a vivacidade das descrições. Na descrição dos caracteres é Heródoto que domina, na das paixões é Tucídides. E mais uma vez em nada se distinguem um do outro quanto à elegância e à sublimidade, mas ambos dominam estas qualidades e outras do mesmo género. Mas quanto ao vigor, à força, à intensidade, à abundância e à variedade de figuras, Tucídides é superior. Por outro lado, achamos Heródoto de longe o mais notável no deleitar, no persuadir, na graça, na simplicidade, na naturalidade

²² Apreciação idêntica em Quintiliano (*I. O.*, X, I, 65): «A comédia antiga não só é quase a única a manter aquela célebre e pura graça de linguagem ática, como é notável pela maior liberdade de expressão e se distingue em profligar os vícios» (*Antiqua comœdia cum sinceram illam sermonis Attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimæ libertatis est et in insectandis uititiis præcipua*).

²³ O passo em que Dion. Halic. apreciava os comediógrafos gregos chegou até nós muito incompleto, a julgar pelo desenvolvimento que Quintiliano faz do assunto. Além de Menandro, a quem dedica cerca de vinte linhas e concede o primeiro lugar, Quintiliano fala de Filémon que «na opinião de todos deve ser considerado o segundo» (*consensu tamen omnium meruit credi secundus*) (*I. O.*, X, I, 72). Vid. A. Blanchard, *Essai sur la composition des Comédies de Ménandre*, Paris, 1983, com indicação das principais edições.

e na espontaneidade. Além disso, também ele observa melhor o que é adequado à organização das matérias e à criação de personagens²⁴.

De Filisto e Xenofonte... Xenofonte foi émulo de Heródoto nas qualidades temáticas e estilísticas. No esboçar dos temas não é inferior a Heródoto quanto aos argumentos, à estrutura e à descrição dos caracteres. No que respeita ao estilo, em certos casos é semelhante, em outros, inferior. É selectivo e correcto no vocabulário, claro e pormenorizado, suave e gracioso na composição, a ponto de ser melhor do que Heródoto. Nunca logrou, porém, atingir o sublime nem a grandiloquência, nem, de um modo geral, a composição histórica. Com frequência não vislumbrou o que era adequado às personagens, colocando, algumas vezes, na boca de particulares e de bárbaros discursos filosóficos, usando de um estilo mais adequado a diálogos do que à narração de feitos militares²⁵.

²⁴ O mesmo tipo de *synkrisis* em Quintiliano, *I.O.*, X, I, 73: «Denso, breve e sempre contido é Tucídides; doce, brilhante e profuso é Heródoto. Aquele é melhor nas paixões violentas, este nas paixões acalmadas. Aquele nos discursos públicos, este na conversação; aquele na força, este no prazer» (*Densus et brevis et semper instans sibi Thucydides, dulcis et candidus et fusus Herodotus: ille concitatis hic remissis affectibus melior, ille contionibus hic sermonibus, ille uero hic uoluptate*). Sobre a crítica literária de Heródoto na Antiguidade cf. ainda Plutarco, *De Herodoti malignitate* (*Plutarch's Moralia*, XI, Londres, Loeb Class. Lib., 1965).

Para Heródoto vid. W.W. How - J. Wells, *A Commentary on Herodotus*, Oxford, Clarendon Press, 1912; para Tucídides vid. A. Andrewes - J. K. Dover - A. W. Gomme, *A Hist. Comment. on Thucydides*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Edições: Heródoto: C. Hude, Oxford, 1927, 2.^a ed.; A. D. Godley, Loeb Class. Lib., Londres, 1920-24; Ph.-E. Legrand, «Les Belles Lettres», Paris, 1932-1954; Tucídides: C. F. Smith, Loeb Classical Library, Londres, 1923; J. de Romilly - L. Rodin, «Les Belles Lettres», Paris, 1953-1962.

²⁵ Xenofonte voltará a ser referido no capítulo consagrado aos filósofos (Liv. II, IV). A obra de Xenofonte, de facto, abrange temas históricos e temas filosóficos. Daí a sua dupla inserção na crítica literária da Antiguidade. É de notar a atitude pessoal de Quintiliano, *I.O.*, X, I, 75: «Não me esqueci de Xenofonte, mas ele deve ser colocado entre os filósofos» (*Xenophon non excedit mihi, sed inter philosophos reddendus est*).

Vid. L. Gautier, *La langue de Xénophon*, Genève, 1911.

Filisto é imitador de Tucídides, excepto no carácter²⁶. Em Tucídides a liberdade e a plenitude do pensamento; em Filisto a submissão à tirania e o serviço da ambição. Filisto rivaliza com Tucídides no deixar os assuntos inacabados, do mesmo modo que ele. Mas, sobretudo, imita a desordem de Tucídides na estruturação e acaba por tornar a composição difícil de seguir, porque mistura os factos que relata. Mas não consegue rivalizar com o obsoleto e o requinte do estilo de Tucídides. No entanto, reproduziu com inteiro rigor o estilo conciso, denso, vigoroso e combativo; mas não do mesmo modo a elegância, a majestade, a abundância de entimemas, nem a gravidade, as paixões e as figuras de estilo. É totalmente destituído de envergadura e de elevação nas descrições dos lugares, das batalhas navais e terrestres, ou da fundação das cidades. O seu discurso não está à altura da grandeza dos feitos. É todavia inteligente na sua interpretação. É mais útil que Tucídides no que respeita aos combates reais.

Teopompo de Quios é digno de emulação por ter seguido, em primeiro lugar, esses mesmos princípios da história; em segundo, os da estruturação (pois a sua obra é fácil de seguir e clara); e, ainda, os da variedade na descrição dos factos²⁷. E é digno de

Edições: E. C. Marchant, Oxford, 1900-1920; P. Masqueray - J. Hatzfield - P. Chantraine - F. Ollier, «Les Belles Lettres», Paris, 1930-1961; C. L. Brownson - O. J. Todd - E. C. Marchant - W. Miller - G. W. Bowersock, Loel Class. Lib., Londres, 1918-1925 (reimp. 1961-1971).

²⁶ No cânone de Quintiliano, Filisto ocupa o quarto lugar a seguir a Teopompo. Dele diz a *I. O.*, X, I, 74: «Filisto também merece ser salientado de entre a multidão de autores, embora bons, que depois deles [Tucídides e Heródoto] vieram. É imitador de Tucídides e, embora de qualidade muito inferior, é de vez em quando mais claro» (Philistus quoque meretur qui turbæ quamuis bonorum post eos auctorum eximatur, imitator Thucydidi et ut multo infirmior, ita aliquatenus lucidior). Da sua obra nada resta. A *Suda* consagra-lhe duas referências biográficas, publicadas em F. Jacoby, *F. Gr. H.*, Dritter Teil, C, Leiden, Brill, 1958, p. 122 n.º 615.

Vid. G. de Sanctis, *Studi di storia della storiografia greca*, Florença, 1951.

²⁷ Políbio (*Hist.*, VIII, 9-11) faz a Teopompo uma longa crítica de carácter histórico, incidindo particularmente sobre a *História de Filipe*, da qual cita o quadragésimo nono livro, e refere-se-lhe ainda em *Hist.*, XVI, 12. Quintiliano (*I. O.*, X, I, 74) concede-lhe o terceiro lugar a seguir a Tucídides e a Heródoto: «Teopompo está muito próximo destes e assim como é inferior aos autores citados do ponto de vista histórico assim também é mais seme-

emulação, sobretudo, devido aos princípios da expressão franca do pensamento sobre cada um desses factos e por não esconder as causas secretas do que aconteceu ou foi dito, e por atingir com rigor a intenção dos que disseram ou fizeram. A sua qualidade estilística é parecida com a de Isócrates, com a diferença de que é duro e muito veemente; mas quanto ao resto é semelhante o seu estilo. Na verdade, este é comum, claro, elevado, majestoso e pomposo, e consegue uma composição que dá prazer. É prejudicial, porém, a conservação frequente das vogais em hiato, os períodos circulares demasiadamente elaborados e as figuras de estilo sempre iguais²⁸. Falhou também pela mediocridade temática na introdução das digressões. Com efeito, algumas são contadas friamente e a despropósito, como, por exemplo, as histórias de Sileno²⁹ na Macedónia e do Dragão³⁰ que combateu contra uma trirreme.

lhante a um orador, uma vez que, antes de ter sido solicitado para o trabalho histórico, foi orador durante muito tempo» (Theopompus his proximis ut in historia praedictis minor, ita oratori magis similis, ut qui, antequa est ad hoc opus sollicitatus, diu fuerit auctor). Cf. *Suda*, in F. Jacoby, *F. Gr. H.*, zweiter Teil, B, p. 526 n.º 115: «Teopompo de Quios, retor; filho de Damasítrato; nasceu durante a anarquia de Atenas (404-403 a.C.), por altura da nonagésima Olimpíada (408-405 a.C.), tal como Éforo. Foi ouvinte de Isócrates e de Éforo. Escreveu um epitome das *Histórias Helénicas* — seguem as de Tucídides e Xenofonte, e são em 11 livros desde a Guerra do Peloponeso — e mais coisas».

²⁸ Cf. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 261-266, nomeadamente: «O período (*periodus*, *ambitus*, *circuitus*, *periodos*; port. período), como 'construção frásica cíclica (circular)' (*oratio uincta atque contexta, connexa series, katestrammênê lêxis*), consiste na união de vários pensamentos (*res*) numa frase, de tal modo que seguidamente a um elemento (*protasis*; port. prótase), que cria tensão (*pendens oratio*), vem um elemento (*apodosis*; port. apódose), que dissolve a tensão (*sententiæ clausula*)».

²⁹ O mito de Sileno era contado por Teopompo em *Thaumasias* (Prodígios) segundo Eliano, *U. H.*, III, 18 (in F. Jacoby, *F. Gr. H.*, zweiter Teil, B, pp. 551-552 n.º 115). Numa conversa de Sileno com o rei Midas, aquele revelou a este a existência de ilhas no oceano, cujos habitantes viviam em justiça e felicidade. Referiram-se a esta espécie de utopia Diógenes Laércio, Plutarco, Fócio, Porfírio, Ateneu, Téon, Sérvio, Eliano, Tertuliano e Apolónio (cf. Jacoby, *op. cit.*, pp. 547-552). Em nenhum desses autores há referência ao mito de Sileno na Macedónia.

³⁰ Segundo Eliano, Teopompo, numa digressão a propósito do vale de Tempe, na Tessália, refere a derrota infligida por Apolo ao dragão Píton,

IV. De entre os filósofos devem ler-se os pitagóricos, devido à gravidade do estilo, à descrição dos caracteres e à formulação da doutrina, e, acima de tudo, devido à capacidade expositiva³¹. Com efeito, são grandiloquentes e poéticos no estilo e não prejudicam a clareza quando usam o dialecto compósito. Devem imitar-se, sobretudo, Xenofonte³² e Platão³³, por causa da descrição dos caracteres, do prazer que provocam e da sublimidade. Deve manusear-se Aristóteles a fim de se imitar a destreza da interpretação, a clareza, a suavidade e a erudição. É isso, sobretudo, que é possível ir buscar à obra desse homem. Rivalizemos ainda em compulsar a obra dos seus discípulos, que são dignos de não menor atenção³⁴.

guarda de Delfos, quando a Terra ainda detinha em seu poder o oráculo, que a partir desse momento passou a pertencer a Apolo (vid. Jacoby, *F. Gr. H.*, zweiter Teil, B, p. 554 n.º 115). Dion. Halic. refere-se a uma digressão etiológica do mesmo tipo, possivelmente. Sobre o Vale de Tempe, vid. Francisco Rebelo Gonçalves, «O Vale de Tempe no Grego e no Latim», *Euphrosyne*, n.s., vol. I, 1967, pp. 23-69.

³¹ Sobre a escola pitagórica vid. G. S. Kirk - J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957 (trad. port. de C. A. Louro da Fonseca, e outros, *Os Filósofos Pré-socráticos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.).

³² Cf. nota 25.

³³ Vid. U. V. Wilamowitz, *Platon. I. Leben und Werke*, Berlim, 1959, 5.ª ed.; A. Koyré, *Introduction à la lecture de Platon*, Paris, 1945; P. M. Schuhl, *L'œuvre de Platon*, Paris, 1954.

Edições: J. Burnet, Oxford, 1906-1914, 2.ª ed.; M. Croiset, A. Croiset, L. Robin, L. Meridier, E. Chambry, A. Diès, A. Rivaud, E. Places, J. Souilhé, «Les Belles Lettres», Paris, 1920-1961; H. N. Fowler, W. R. Lamb, P. Shorey, R. G. Bury, Loeb, Londres, 1914-1935 (reimp. 1962-1971).

³⁴ Vid. W. D. Ross, *Aristotle*, Londres, 1923 (trad. franc. de Jean Samuel, *Aristote*, Paris-Londres, 1971); J. Moreau, *Aristote et son école*, Paris, 1962; W. Jaeger, *Aristoteles*, Berlim, 1955, 2.ª ed.

Edições: I. Bekker, Academia Prussiana, Berlim, 1831-1870; G. Mathieu, B. Haussoullier, Ch. Muylar, P. Moraux, P. Louis, R. Mugnier, H. Carteron, M. Dufour, A. Wartelle, Paris, «Les Belles Lettres», 1952-1973; H. Tredennick, E. S. Forster, H. P. Cooke, D. J. Furle, Ph. H. Wicksteed, F. M. Cornford, W. K. C. Guthrie, H. D. P. Lee, W. S. Hett, A. L. Peck, C. Armstrong, H. Rackham, J. H. Freese, W. R. Roberts, Loeb, Londres, 1960-1972 (reimp.).

E já que apresentámos sumariamente o que havia a dizer acerca de outras leituras, resta-nos falar do que há a extrair de cada um dos oradores. O que certamente é, para nós, mais indispensável.

V. O discurso de Lísias basta-se a si próprio pela visão que tem do que é útil e indispensável à causa; evita a segura, mas é demasiado simples e humilde na narração. É, contudo, elegante, autêntico e agradável pelo seu aticismo. Amplifica, mas não sem arte, atingindo o objectivo imperceptivelmente, e causa elevado prazer que resulta da sua beleza, de tal modo que, lido, não se considera difícil, sendo no entanto difícil para os que tentam rivalizar com ele. Sobreretudo, resulta bem nas narrações. Graças ao género humilde do seu estilo, as narrações expõem os factos com clareza e rigor³⁵.

³⁵ O estilo de Lísias volta a ser analisado mais adiante (II, X, pp. 68-69). Dion. Halic. faz ainda importantes observações críticas a Lísias em *De rhetoribus antiquis. Lysias*, 452-534 (*Dionysii Halicarnassei quæ extant*, ediderunt H. Usener et L. Radermacher, Stutgardiae in ædibus B.G. Teubneri, MCMLXV, vol. V, opusc. I, pp. 8-53). Plutarco dedica à vida de Lísias uma monografia em *Vitæ decem oratorum (Plutarch's Moralia*, X, translated by H. N. Fowler, Loeb Classical Library, Londres, 1969, pp. 360-369). Quintiliano parece resumir os pontos de vista de Dion. Halic. quando diz: «Lísias, mais velho que estes [Demóstenes, Ésquines e Hipérides], é subtil e elegante; nada de mais perfeito do que ele se pode desejar, se a um orador for suficiente o informar; nele nada é supérfluo, nada é rebuscado, assemelhando-se a uma nascente pura mais do que a um rio caudaloso». (His ætate Lysias maior, subtilis atque elegans et quo nihil, si oratori satis sit docere, quæras perfectius; nihil enim est inane, nihil arcessitum, puro tamen fonti quam magno flumini propior) (*I. O.*, X, I, 78). Note-se, no entanto, que enquanto Dion. Halic. apresenta Lísias em primeiro lugar (mais ou menos de acordo com a ordem cronológica: Lísias, Isócrates, Licurgo, Demóstenes, Ésquines, Hipérides), Quintiliano coloca Demóstenes (o *princeps oratorum*) à cabeça da lista, seguindo-se-lhe Ésquines, Hipérides e, em quarto lugar, Lísias. Tanto Dion. Halic. como Quintiliano fogem à ordem do cânone alexandrino tal como foi reconstituído por Usener: Demóstenes, Lísias, Hipérides, Isócrates, Ésquines, Licurgo, Iseu, Antifonte, Andócides, Dinarco.

O discurso de Isócrates é elegante mas com gravidade, e mais panegirístico do que judicial. Cultiva o ornato com a ajuda da pormenorização e é pomposo para além do que a eficácia e a utilidade exigiam. Não é combativo, mas circunscreve a narração dentro de períodos e tempera inteiramente a majestade por meio de lítotes, realçando a simplicidade ... Dele deve imitar-se, sobretudo, a selecção e a densidade do vocabulário e o poder demonstrativo de toda a concepção ³⁶.

O discurso de Licurgo é em tudo amplificante, definido, digno, todo ele acusatório, autêntico e franco. Não é urbano nem agradável, mas sim voltado para o fundamental. Deste devem procurar atingir-se, sobretudo, as exagerações ³⁷.

O discurso de Demóstenes é vigoroso na expressão, comedido na descrição dos caracteres, adornado com as formas de elocução

Vid. F. Ferckel, *Lysias und Athen*, Würzburg, 1937; E. Heitsch, «Recht und Taktik in der Rede des Lysias», *Museum Helveticum*, 18, 1961, p. 204.

Edições: K. Hude, Oxford, 1952; L. Gernet, M. Bizos, «Les Belles Lettres», Paris, 1955, 3.^a ed.; W. R. M. Lamb, Loeb, Londres, 1930 (reimp. 1967).

³⁶ Dion. Halic. consagrou a Isócrates um tratado à parte: *De rhetoribus antiquis. Isocrates*, 534-585, Usener-Radermacher, vol. V, opusc. I, pp. 54-92 (cf. nota 35). Veja-se também Plutarco, *Vitæ decem oratorum* (*Plutarch's Moralia*, X, Loeb Classical Library, Londres, 1969, pp. 370-387). Quintiliano faz uma apreciação semelhante à de Dion. Halic.: «Isócrates, num género diferente de discurso, é aprimorado e elegante, e, mais adequado à palestra do que ao campo de batalha, procurou toda a espécie de embelezamentos da arte de dizer, e com razão, pois que se confrontou com auditórios, não com juízos. Na invenção é dotado de facilidade e zeloso da virtude; na composição é tão diligente que a sua diligência chega a ser repreensível». (Isocrates in diuerso genere dicendi, nitidus et comptus et palæstræ quam pugnae magis accommodatus omnes dicendi ueneres sectatus est, nec immerito: auditoriis enim se, non iudiciis compararat: in inuentione facilis, honesti studiosus, in compositione adeo diligens ut cura eius reprehendatur) (*I. O.*, X, I, 79).

Vid. L. Radermacher, «Isocratis doctrina ex ipsis orationibus petita», in *Artium scriptores*, Sitzb. Öst. Ak. Phil.-Hist., 1951; Eino Mikkola, *Isokrates*, Helsinki, 1954.

Edições: G. Mathieu, E. Brémond, «Les Belles Lettres», Paris, 1950-1956; G. B. Norlin, V. Hook, Loeb Classical Library, Londres, 1945-1956.

³⁷ Vid. F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, Leipzig, 1887-1898, 2.^a ed.; O. Navarre, *La rhétorique grecque avant Aristote*, Paris, Hachette, 1900.

Edições: F. Durkbach, «Les Belles Lettres», Paris, 1956, 2.^a ed.; J. O. Burtt, Loeb Classical Library, Londres, 1954.

que escolhe, usando da ordenação no que importa, gracioso com gravidade e denso. É sobretudo por essas características que os juízes são influenciados ³⁸.

O discurso de Ésquines é menos vigoroso que o de Demóstenes, mas pomposo nas formas de elocução que escolhe, tendendo ao mesmo tempo para a exageração. Não estando inteiramente dentro da técnica, é conduzido pela facilidade que lhe vem da própria natureza. Muito vigoroso, grave, amplificante, duro e, por isso mesmo, agradável para quem o compulsa, mas violento quando analisado ³⁹.

³⁸ Dion. Halic. volta a referir-se a Demóstenes mais adiante (II, X e XI, p. 69) e ainda em *De rhetoribus antiquis. Demosthenes*, Usener-Radermacher, vol. V, opusc. I, pp. 127-252. Quintiliano considera Demóstenes o primeiro dos oradores do seu cânone: «Segue-se o impressionante batalhão dos oradores, visto que em Atenas uma única época produziu dez, ao mesmo tempo. Deles o mais importante foi, de longe, Demóstenes, que constituiu quase a lei da arte de dizer. Tamanho nele é o vigor, tudo é tão condensado e retesado por uma espécie de nervos, de tal modo nada há de supérfluo, tal é a cadência do seu discurso, que nada se encontra nele que falte ou que sobeje». (Sequitur oratorum ingens manus, ut cum decem simul Athenis ætas una tulerit. Quorum longe princeps Demosthenes ac pæne lex orandi fuit: tanta uis in eo, tam densa omnia, ita quibusdam neruis intenta sunt, tam nihil otiosum, is dicendi modus, ut nec quod desit in eo nec quod redundet inuenias) (*I.O.*, X, I, 76). Plutarco consagra a Demóstenes um capítulo das *Vitæ decem oratorum* (*Plutarch's Moralia*, X, translated by H.N. Fowler, Loeb Classical Library, Londres, 1969, pp. 413-437).

Vid. G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques*, Paris, 1951.

Edições: S.H. Butcher, W. Rennie, Oxford, 1903-1931; M. Croiset, «Les Belles Lettres», Paris, 1924-1925; J.H. Vince, A.T. Murray, Loeb Classical Library, Londres, 1956.

³⁹ Sobre a vida e a crítica literária de Ésquines na Antiguidade, veja-se Dion. Halic., *De rhetoribus antiquis* (Usener-Radermacher, vol. V, opus. I, pp. 206, 247-248, 250, 254) e Plutarco, *Vitæ decem oratorum* (*Plutarch's Moralia*, X, Loeb Classical Library, Londres, 1969, pp. 389-395). De Ésquines diz ainda Quintiliano, *I.O.*, X, I, 77: «Ésquines é mais abundante, mais profuso e de aparência tanto mais imponente quanto menos conciso. No entanto tem mais carne do que músculos». (Plenior Aeschines et magis fusus et grandiori similis, quo minus strictus est; carnis tamen plus habet, minus lacertorum).

Vid. Blass e Navarre, citados na nota 37.

Edições: F. Blass, Leipzig, 1908; C.D. Adamms, Loeb Classical Library, 1919; G. de Budé, V. Martin, «Les Belles Lettres», Paris, 1927-1928.

Hipérides é subtil mas raramente amplificante. Ultrapassa a Lísias no ornato da elocução e a todos na sagacidade da invenção. Atém-se em tudo à matéria em juízo, fixa-se no essencial da acção, conduz-se com muita inteligência e está cheio de beleza. E, parecendo simples, não se desvia do estilo veemente. Com este deve, sobretudo, rivalizar-se na beleza e na simetria da narração, e ainda nos caminhos que segue até chegar aos factos ⁴⁰.

Sendo estes os oradores caracterizados e apresentados por mim, cada um deles, possuindo alguma qualidade, contribui para o enriquecimento dos leitores. Foi por isso que eu percorri as características de todos os atrás mencionados, para exemplificar uma forma de leitura cuidadosa, a partir da qual seja proporcionada a perfeição, existente em cada um desses escritores, àqueles que optaram não por compulsar os antigos negligentemente nem por esperar inconscientemente um proveito que vem por acréscimo, mas sim conscientemente, e, sobretudo, àqueles que estão dispostos a embelezar o discurso com os recursos provenientes de todos os autores. Esses mesmos recursos deleitam pela sua própria natureza, mas, se forem caldeados com a ajuda da arte num único molde de um só corpo oratório, o estilo torna-se melhor, graças a essa combinação.

VI^a

Porque desejando um certo pintor representar a beleza suprema, mandou reunir as mulheres bonitas que havia na região e, imitando de cada uma as partes mais belas, de uma os olhos, de

⁴⁰ Sobre Hipérides veja-se Dion. Halic., *De rhetoribus antiquis. Hyperides* (Usener-Radermacher, vol. V, opusc. I, p. 305) e Plutarco, *Vitæ decem oratorum* (*Plutarch's Moralia*, X, Loeb Classical Library, Londres, 1969, pp. 437-445). Em relação a Hipérides Quintiliano (*I.O.*, X, I, 77) diz apenas: «Suave, antes de tudo, e subtil é Hipérides, mais apropriado — para não dizer mais útil — às causas menores». (*Dulcis in primis et acutus Hyperides, sed minoribus causis — ut non dixerim utilior — magis par*).

Vid. Blass e Navarre, citados na nota 37.

Edições: F.G. Kenyon, Oxford, 1906; C. Jensen, Leipzig, 1917; G. Colin, «Les Belles Lettres», Paris, 1934; J.O. Burtt, *Minor Attic Orators*, vol. II, Loeb Classical Library, Londres, 1954.

outra o nariz, de outra as sobrancelhas e de cada uma um aspecto (pois não era possível que todas fossem bonitas em tudo), conseguiu realizar uma figura perfeita. Parece poder tirar-se esta figura de Homero, pois ele, ao descrever Agamémnon, diz:

Nos olhos e na cabeça é ele semelhante a Zeus que lança o raio,
Na cintura a Ares, no peito a Posídon ⁴¹.

Maximus Planudes, in collectaneis ab Aenea Piccolomini editis Rivista di filologia II 157 c 47, diz que este passo foi provavelmente extraído do próprio livro de Dionísio, como A. Brinkmann advertiu. cf. p. 52, § 2.

VII

Dionysius ep ad Pompeium c 3-6, H. Usener - L. Radermacher, *Dionysii Halicarnasei quæ exstant*, vol. VI opusculorum, Stuttgart, in ædibus G. G. Teubneri, MCMLXV, pp. 232-248.

VIII

Syrianus in Hermog de formis p 10,9 Rab (t VII 2 p 875,2 ou Maximus Planudes ibid t V p 444,12 Walzii cf Morellii bibl manuscr p 303). Para Dionísio de Halicarnasso, era preferível que os que seguem um discurso poético o dissessem e construíssem com a combinação de tropos, metáforas e ditirambos, à maneira do estilo do retor Górgias. Com efeito, este foi o primeiro, como diz Dionísio de Halicarnasso no livro segundo *Da imitação*, que transpôs a elocução poética e ditirâmbica para os discursos de intervenção pública.

Iohannes Siculus t VI p 102,16 Walzii. O estilo figurado e a composição metafórica e ditirâmbica é que fazem o discurso poético à maneira de Górgias, que dizem ter sido o primeiro a introduzir estes elementos nos discursos políticos ⁴².

⁴¹ *Iliada*, II, 447 ss.

⁴² Cf. nota 35.

IX

Górgias transpôs o estilo poético para os discursos de intervenção pública, por não considerar o orador igual aos cidadãos privados. Lísias fez o contrário disso. Com efeito, procurou seguir uma expressão clara para todos e gasta pelo uso, por considerar que a linguagem comum e sem ornamentos era mais própria para persuadir o cidadão privado. E, de facto, dificilmente alguém encontrará em Lísias o uso de um estilo trópico e metafórico. Usando, contudo, as palavras mais comuns e não tocando no ornato poético, faz que os factos se mostrem na sua dignidade, abundância e grandeza.

Syrianus ibidem p 11, 19 Rab (daí Maximus Planudes Walzii t V p 446, 3). O mesmo diz ainda no *Da imitação* que «Górgias ... grandeza».

X

Julga-se que há um certo carácter não poético e não artístico no estilo de Lísias, e muitos filólogos serão de parecer que ele é composto descuidadamente e não segundo as regras da técnica, mas antes espontâneamente e um pouco ao acaso. Mas ele é mais bem ornamentado do que qualquer obra que está de acordo com as regras, pois torna poético o não poético, enlaça o que está desligado e tem arte no próprio facto de não parecer ornamentar-se com arte.

Syrianus ibidem p 12, 4 Rab (e Maximus Planudes Walzii t V p 446, 13). É ainda ele próprio que, no mesmo livro, chama não poético àquilo que parece ser espontâneo. E se, de facto, quisesse mostrar o que há de espontâneo, era muito melhor denominá-lo 'não poético' do que 'à maneira poética'. Com efeito, acrescenta o seguinte a propósito de Lísias: «Julga-se ... com arte».

Syrianus in Hermog de formis II 9 (p 361, 12 W) p 87, 16 Rab (e Maximus t V p 545, 11). Na verdade, Lísias em muitos passos, como diz Dionísio de Halicarnasso, usa de uma arte que não parece mas é. A seu respeito proclama Dionísio claramente no *Da imitação* o seguinte: «Torna poético o não poético, enlaça o que está des-

ligado e tem arte no próprio facto de não parecer ornamentar-se com arte».

Tzetzes in Hermog in Cramerii anedoctis Oxon t IV p 127, 20.
Falo da que é arte sem parecer que é,
tal como era a arte do orador Lísias.
Com efeito, o que há de artístico em Demóstenes está na concepção,
enquanto a arte de Dinarco se revela apenas na elocução.

XI

[Dionysius] artis rhetor X 6 p 381 R. Segundo a teoria platónica da imitação, só Demóstenes foge à acusação de não ser hábil na necessária sequência lógica. Como e de que modo, somos instruídos no livro *Da imitação*.

LIVRO TERCEIRO

O livro terceiro trata de como se deve imitar.

DIONÍSIO

Não chegou até nós qualquer fragmento, mas pertence aqui o epítome p 10, 11-20. Radermacher adverte que, nos excertos de Longino, p 177, 5 Bakii I 327, 3 Sp, se lê uma frase semelhante a esse passo: «Porque os melhores discursos, os que são dignos de imitação, são aqueles que não têm as características de um só mas de vários».

ÍNDICE ONOMÁSTICO E TEMÁTICO

- Agaménnon*, 67.
Agonístico (diálogo), 53.
S. Agostinho, 25, 40.
Agradável, 63, 64, 65.
Alceu, 36, 55.
Amplificação, 54, 63, 64, 65, 66.
Andócides, 63 n. 35.
Antifonte, 63 n. 35.
Antímaco, 36, 53.
Apolo, 62 n. 30.
Apolinário, 61 n. 29.
Arcaísmo, 18.
Ares, 67.
Argumentos, 55.
Aristipo, 23.
Aristófanes, 56 n. 19, 57 n. 20.
Aristóteles, 14, 15, 16, 34, 37, 40,
 46 n. 2 e 4, 49 n. 6, 62.
Arquétipo, 14.
Arte (technê), 46, 48 n. 5, 63, 68, 69.
Asianismo, 18, 33, 34.
Askêsis, 49 n. 5.
Atenas, 18.
Ateneu, 23, 61 n. 29.
Aticismo, 18, 33, 34, 37, 62, 63.
Augusto, 46.
Aulo Grélio, 23, 24 n. 26.

Bach, J. S., 22.
Bembo, Cardeal, 26.
Bíblia, 25.
Bombástico, 58.
Brevidade, 55, 58.
Brisson de Heracleia, 23.
Bruto, 40.
Byron, 29.

Cândido Lusitano, 28, 29.
Caracteres, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 62,
 64.
Centões, 12.
César, 40.
Chaucer, 13, n. 1.
Cícero, 20, 24, 52 n. 10, 55 n. 18.
«Ciceroniano», 26.
Clareza, 55, 58, 59, 62, 63.
Composição, 54, 60, 61.
Compósito (estilo), 58.
Comum, 61.
Concepção, 69.
Concisão, 58, 60.
Costumes (cf. ethos, etopeia), 58.
Credibilidade, 45, 46, 47.

Deleitar (prazer), 58, 61, 62, 63, 66.
Delfos, 62 n. 30.
Deliberativo (género), 46 n. 3, 49.
Demonstrativo (género), 46 n. 3, 49,
 64 (panegírico).
Demóstenes, 33, 34, 35, 37, 50, 63 n. 35,
 64, 65, 69.
Densidade, 60, 64, 65.
Destreza (deinotes), 48, 49, 62.
Dialéctica, 48.
Dialecto, 55, 58, 62.
Dinarco, 33, 37, 63 n. 35, 69.
Diógenes Laércio, 61 n. 29.
Ditirambo, 67.
Donne, J., 13 n. 1.
Dragão (Píton em Delfos), 61.
Dureza, 61, 65.

- Elegância*, 58, 63, 64.
Elevação, 60, 61.
Eliano, 61 n. 29, 30.
Elocução, 37, 64, 66, 69.
Emeu (carta a), 32, 34.
Emulação (æmulatio), 17, 21, 35, 49, 60, 61.
Enio, 24.
Entimemas, 60.
Epicuristas, 33.
Erasmus, 26.
Erudição, 62.
Escalígero, 27, 41, 43.
Espontaneidade, 59.
Êsquilo, 36, 56, 57 n. 20.
Êsquines, 33, 37, 63 n. 35, 65.
Estesícoro, 36, 55.
Estilo adequado, 59.
Estóicos, 33.
Estruturação, 41, 53, 54, 59 (organ. matérias), 60.
Ethos (etopeia), 41, 54.
Eurípides, 36, 56, 57.
Exageração, 54, 64, 65.
Exercitação, 48, 49.

Figuras de estilo, 54, 58.
Filisto, 36, 37, 59, 60.
Filólogos, 68.
Fócio, 61 n. 29.
Fontanier, P., 42.
Força, 58.
Furto (furtum), 23, 27, 28 n. 37, 30.

Górgias, 37, 46 n. 2, 67, 68.
Graça, 58, 59, 65.
Gramática, 48.
Gravidade, 62, 64, 65.

Harmonia, 53.
Helena, 40, 52.
Heródoto, 36, 58, 59.
Hesíodo, 19, 36, 53.
Hipérides, 33, 37, 63 n. 35, 66.
Homero, 12, 14, 17, 23, 29, 36, 40, 41, 42 n. 3, 50, 53, 55 n. 17, 67.

Horácio, 12, 15, 16, 20, 40, 55 n. 18.
Humilde (estilo, gênero), 58, 63.

Idea, 14.
Imitatio (imitação), 11, 19, 21, 22, 26, *Servil e livre*, 28, 35.
Intertextualidade, 12, 30.
Intervenção pública, 45, 47, 48, 49, 68.
Invenção, 37, 66.
Inventores, 23.
Iseu, 33, 63 n. 35.
Isócrates, 33, 34, 37, 63 n. 35, 64.

S. Jerônimo, 25, 26, 41.
Joyce, James, 12, 22.
Judicial (gênero), 46 n. 3, 49, 64.

Klopê (furto, plágio), 22.

Leitão Ferreira, 28.
Leveza, 53 n. 12.
Licurgo, 37, 63 n. 35, 64.
Linguagem figurada (e própria), 55, 56.
Lípsio, Justo, 26.
Lísias, 32, 33, 34, 37, 62, 66, 68, 69.
Lítotes, 64.
Lomonosov, M. V., 42.
Longino, 16, 17.
Luciano, 12, n. 1, 19.

Macróbio, 23.
Magnificência, 41, 54, 56.
Majestoso, 60, 61, 64, 65.
Mathêsis (estudo), 49 n. 5.
Mediocridade, 61.
Mégethos, vid. s.v. *magnificência*.
Menandro, 36, 58.
Metáfora, 67, 68.
Midas, 61 n. 29.
Mimese (mimêsis, mimeisthai), 11, 12, 15, 16, 17, 22, 49 n. 6.
Musset, Alfred de, 29.

- Narração*, 59, 63, 64, 66.
Naturalidade, 58.
Natureza, vid. *physis*.
Neo-realistas, 12.
Neoterismo, 18.
Névio, 24.

Obscænum (genus), 16.
Oikonomia, vid. s.v. *estruturação*.
Ornato, 54, 64, 66, 68, 69.
Ovídio, 13 n. 1, 40.

Paixões, 53, 56, 57, 58.
Paníasis, 36, 54.
Pathos (patético), 41, 57 n. 20, 48, 55.
Péon, 48, 49.
Período, 61.
Personagens, 59.
Persuasão, 46, 48, 58.
Pessoa, F., 12, 22.
Physis (natureza), 48 n. 5, 49 n. 5, 51, 65.
Píndaro, 36, 54, 55.
Pitagóricos, 37.
Plágio, *plagiar* (plagium), 12, 18, 22, 24, 26, 30.
Platão, 14, 15, 17, 23, 34, 37, 40, 46 n. 2, 49, 50, 62, 69 (teoria da imitação).
Plauto, 41.
Plutarco, 53 n. 13, 61 n. 29, 63 n. 35, 64 n. 36, 65 n. 38 e 39, 66 n. 40.
Poético, 58, 62, 67, 68.
Políbio, 31, 32, 43, 60 n. 27.
Política (retórica), 55, 67.
Pompeio (carta a), 32, 33, 34.
Pomposo, 61, 64, 65.
Porfírio, 61 n. 29.
Posídon, 67.
Prazer, vid. *deleitar*.
Progymnasmata, 19.
Púnica, Primeira Guerra, 31.
Pureza (do vocabulário), 58.

53 n. 11, 54 n. 14, 15, 16, 55 n. 16, 17, 55 n. 18, 19, 57 n. 20, 21, 58 n. 22, 23, 59 n. 24, 25, 60 n. 26, 27, 63 n. 35, 64 n. 36, 65 n. 38, 66 n. 40.

Realismo, *realistas*, 12, 18.
Reescrita, 12, 30.
Resende, André de, 26 n. 32.
Rigor, 63.
Ritmo, 48.
Russel, D. A., 20.

Seleção, 64.
Sérvio, 61 n. 29.
Shakespeare, 13 n. 1, 43.
Sileno, 61.
Simetria, 60.
Simónides, 36, 54.
Simplicidade, 58, 64, 66.
Sofística (segunda), 16, 19.
Sófocles, 36, 56, 57.
Suavidade, 55, 59, 62.
Sublime (género e sublimidade), 53, 55, 56, 58.
Subtil, 66.

Tasso, 29.
Technê (arte), 48 n. 5, 65 (técnica), 68.
Tempe (vale de), 61 n. 30.
Téon, 61 n. 29.
Teopompo de Quíos, 23, 36, 37, 60.
Terra, 62 n. 30.
Tertuliano, 61 n. 29.
Tesouro, 28.
S. Tomás de Aquino, 41.
Tropos, 67, 68.
Tuberões, 31, 33.
Tucidídes, 32, 33, 34, 36, 37, 58, 59, 60, 61 n. 27.

Urbano, 64.

Vala, Lourenço, 26.
Variações, *variedade*, 22, 58, 60.

Veemência, 55, 58, 61, 66.

Vida, Jerónimo, 26, 27.

Vigor, 54, 60, 64, 65.

Violento, 65.

Virgílio, 21, 23, 24 n. 26, 29, 42 n. 3.

Vivaldi, 22.

Vocabulário, 59.

Voluntas, 15, 18.

Vóssio, 27, 28.

Vulgaridade, 58.

Xenofonte, 36, 37, 59, 61 n. 27, 62.

Zelôsis (zêlos), 17.

Zeus, 67.

Zêuxis, 18, 35, 52 n. 10.

DOAÇÃO
DE REITORIA / FUNDO
FUNDEF
Em 06 de 11 / 2008
R\$ 48,81

ÍNDICE DAS MATÉRIAS

	Págs.
NOTA PRÉVIA	9
INTRODUÇÃO	11
I — CONCEPÇÕES E FORMAS DE IMITAR:	
UM ENQUADRAMENTO PARA DIONÍSIO DE HALICARNASSO	11
1 — <i>Imitação em geral</i>	11
2 — <i>Mimese entre os Gregos</i>	13
3 — <i>A «imitatio» entre os Romanos</i>	19
4 — <i>O «plágio» na antiguidade</i>	22
5 — <i>A «imitação» na literatura cristã</i>	25
6 — <i>O «Humanismo», os Séculos XVII e XVIII e os imitadores</i>	26
II — DIONÍSIO DE HALICARNASSO	
1 — <i>Vida</i>	31
2 — <i>O Historiador</i>	32
3 — <i>O Retor</i>	32
III — O TRATADO DA IMITAÇÃO E A SUA ESTRUTURA	
IV — ECOS DO TRATADO DA IMITAÇÃO	
DIONÍSIO DE HALICARNASSO, TRATADO DA IMITAÇÃO	
Livro Primeiro	45
Livro Segundo	51
Livro Terceiro	69
ÍNDICE ONOMÁSTICO E TEMÁTICO	71